



Franco Fortini
Le rose dell'abisso
Dialoghi sui classici italiani

Bollati Boringhieri

Sui classici italiani, le folgorazioni
di un grande poeta e critico.

L. 24 000 (i.i.)

ISBN 88-339-1226-4



9 788833 912264

Franco Fortini

Le rose dell'abisso

Dialoghi sui classici italiani

a cura di Donatello Santarone

Bollati Boringhieri

Prima edizione marzo 2000

© 2000 Bollati Boringhieri editore s.r.l., Torino, corso Vittorio Emanuele II, 86
I diritti di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati
Stampato in Italia dalla Stampatre di Torino
ISBN 88-339-1226-4

Schema grafico della copertina di Pietro Palladino e Giulio Palmieri

La prospettiva interculturale nel metodo critico di Franco Fortini

Donatello Santarone

Una critica non accademica, ma che dell'accademia mantiene il rigore filologico e lo scrupolo documentario. Un metodo, come ebbe a scrivere nel 1965, che «nella ricerca e serietà specialistica ama la serietà della ricerca senza credere all'ideologia dello specialismo».¹ Un confronto serrato con i maggiori interpreti delle opere esaminate, che mette in luce la storicità dei diversi modi di accostarsi alla poesia. Una lettura dei testi che fa continuamente stridere passato e presente, tentando, «attraverso» gli autori presentati, di recuperare pezzi della tradizione letteraria, di servirsene per leggere il presente e per prefigurare un futuro. Un attraversamento, infine, che tocca il critico e il poeta, i quali interrogano di continuo un verso di Dante o una variante di Leopardi per scorgervi in filigrana anche le tracce della propria poesia e della propria attività saggistica.

Questi, in estrema sintesi, i tratti distintivi delle letture radiofoniche su Dante, Tasso, Leopardi, Manzoni e Pascoli, che Franco Fortini realizzò per Radio Tre nel giugno 1991.

Ma nel presentarli vorrei dare per scontati alcuni dei maggiori riferimenti teorici e letterari del critico Fortini per provare a spingermi su un terreno, quello intercultura-

¹ Franco Fortini, *Profezie e realtà del nostro secolo*, Laterza, Bari 1965, p. VII.

le, che oggi è fortemente sollecitante, anche in virtù dei considerevoli movimenti migratori che lentamente ridisegnano la geografia sociale e culturale delle nazioni. Si tratta di un terreno fertile, in particolare, nei paesi ex colonizzatori e imperiali, quali, ad esempio, la Gran Bretagna, la Francia, gli Stati Uniti, e in molte aree del Sud del mondo che hanno «incontrato» l'Occidente quasi sempre in veste di dominatore.

Per prospettiva interculturale dovremmo intendere, in letteratura, una sorta di interdipendenza culturale, di globalizzazione non omologante né, possibilmente, gerarchica, che mette in relazione autori e linguaggi e li fa interagire in modo dinamico e dialettico. Non si tratta, tuttavia, di un modello ecumenico, astorico e aconflittuale, bensì di un approccio critico che sveli le contraddizioni tra le culture e non le occulti, che mostri i nessi che contraddittoriamente legano i rapporti tra culture diverse, cioè, in altre parole, i rapporti tra dominante e dominato, tra colonizzatore e colonizzato. È lo stesso Fortini a illuminarci in questo percorso:

Oggi – scrive in un testo del 1968 dedicato allo scrittore cinese Lu Hsün – l'Occidente rivoluzionario, ove esista, sa che se vuole rivelare fino in fondo i caratteri di classe della propria tradizione culturale e smontarli – quella che di solito si connota per feudal-cristiana, illuministico-borghese, socialdemocratica – può farlo solo commisurandola con la sua impresa maggiore: l'assoggettamento coloniale o semicoloniale del resto del mondo (e delle proprie medesime classi oppresse).²

È una prospettiva interpretativa che attualmente si potrebbe riassumere nella nozione di *creolità*, cioè di ibridazione, di meticciato, di sintesi tra differenti linguaggi e provenienze culturali, sintesi che contiene in sé – nei suoi prodotti letterari più alti – la denuncia del secolare dominio culturale dell'Occidente nei confronti del mondo coloniz-

zato. È un modo di intendere la letteratura che attraversa l'ambito di ricerca della letteratura comparata, dei *cultural studies*, degli studi sul postcolonialismo, cioè di quegli studi che hanno come oggetto il rapporto di avvicinamento e scontro tra centro e periferia, di «contrappunto» tra storie e culture occidentali e non occidentali.

Se riesaminiamo l'archivio della cultura, cominciamo a rileggerlo in modo non univoco ma *contrappuntistico*, con la percezione simultanea sia della storia metropolitana che viene narrata sia di quelle altre storie contro cui (e con cui) il discorso dominante agisce ... In altri termini abbiamo a che fare con la formazione di identità culturali intese non come essenze date (nonostante parte del loro perdurante fascino è che esse sembrino e siano considerate tali), ma come insiemi contrappuntistici, poiché si dà il caso che nessuna identità potrà mai esistere per se stessa e senza una serie di opposti, negazioni e opposizioni: i greci hanno sempre avuto bisogno dei barbari, come gli europei degli africani, degli orientali e così via.³

La prospettiva interculturale è disseminata in tante parti dell'attività di Franco Fortini, a partire da quella di traduttore. Kafka, Brecht, Goethe, Milton, Éluard, Proust...: nella traduzione, e nella traduzione d'autore di un poeta che è riuscito a darci un equivalente «italiano» degli autori tradotti, Fortini ha praticato quella che è forse da considerarsi massimamente un'operazione di tipo interculturale: il passaggio, il transito da una cultura all'altra – e quindi da una dimensione storico-culturale all'altra – con tutto il suo carico di contaminazione, di contraddizione e di volontà a svelare i nessi tra mondi culturali distanti che questo percorso comporta.

Pensiamo, in questa prospettiva, a cosa ha significato il rapporto con l'Oriente per Fortini: un rapporto di contemporaneità, in particolare con la Cina comunista di Mao Dzedong negli anni cinquanta e sessanta, attraverso la lettura e la traduzione del Brecht «cinese», quello moraleg-

² Franco Fortini, *Verifica dei poteri*, Einaudi, Torino 1989, p. 292.

³ Edward Said, *Cultura e imperialismo*, Gamberetti, Roma 1998, pp. 76-77 (ed. orig. 1993).

giante e sapienzario presente pure in tanta poesia dello stesso Fortini, attraverso i penetranti saggi sul maggiore scrittore cinese del Novecento, Lu Hsün, attraverso la scrittura di un diario-testimonia su un viaggio in Cina – Fortini fece parte, nel 1955, della prima delegazione italiana ospite della Cina rivoluzionaria –,⁴ attraverso, infine, l'assunzione della Cina come esempio storicamente possibile di un diverso sviluppo rispetto a quello dell'Occidente, anche dell'Occidente socialista. La Cina come «paese allegorico» ha segnato l'esperienza intellettuale di Fortini in maniera decisiva:

quella difficile tensione fra similitudine e diversità, fra comprensibilità e incomprensibilità mi accompagna ormai in ogni lettura, anche se lontanissima da quel paese e da quella cultura. Non si tratta di leggere Petrarca o Machiavelli in chiave «sinica». Per carità. Ma valutare ... quali effetti magnetici si determinano, anche a nostra insaputa, a partire da quella massa di passato e di presente.⁵

Ciò che con una locuzione attuale si definisce «decentramento del punto di vista» o assunzione delle culture «altre», Franco Fortini lo ha praticato fin dagli anni dell'immediato dopoguerra, in un percorso che, a partire dal «Politecnico» di Vittorini, ha contribuito in misura grande a sprovvincializzare, europeizzare, mondializzare la cultura italiana.

Non esistono storie letterarie nazionali, in realtà. Come ci ha insegnato Goethe, esiste la *Weltliteratur*. Tenere presente che i fenomeni culturali si muovono sempre per incroci e scambi sovranazionali, non vuole dire perdere di vista la dimensione storica, vuol dire semmai perdere felicemente di vista la dimensione puramente nazionale della letteratura.⁶

Tracce di questa prospettiva sono visibili anche nei dialoghi radiofonici che presentiamo.

⁴ Cfr. Franco Fortini, *Asia Maggiore. Viaggio nella Cina*, Einaudi, Torino 1956.

⁵ Franco Fortini e Paolo Jachia, *Fortini. Leggere e scrivere*, Nardi, Firenze 1993, p. 76.

⁶ Pier Vincenzo Mengaldo, *Mappamondi letterari*, intervista di Massimo Raffaeli, «il manifesto», 15 luglio 1999.

Dante, in primo luogo. Il riferimento agli studi di Maria Corti e all'«aristotelismo di sinistra» di matrice averroistica, che tanto ha influenzato l'Alighieri, sono la spia di un'attenzione che risale già a uno scritto del 1981 nel quale Fortini, recensendo proprio un saggio della Corti, riferisce i risultati della ricerca in ordine a questi problemi e termina con una delle sue tipiche «attualizzazioni» dei classici che tanto infastidiscono gli ideologi dello specialismo:

Non dimentichiamo che Ulisse, consigliere fraudolento, è uno di quei peccatori che si rendono colpevoli dell'uso falso o astuto dei segni, dunque del disordine; e che per Dante essi sono peggiori degli omicidi. Separando la coscienza scientifica da quella etica e religiosa, scollando il segno dalla cosa significata, si fanno fautori di Babele. E noi sappiamo che la poesia moderna è anche la ferita non chiusa, la testimonianza vivente della sofferenza ininterrotta che la divaricazione fra significante e significato infligge, istituzionalizzata dall'età nostra, alla parola umana. Ancora una volta: qui si parla di noi e del domani e la *Commedia* ci aspetta.⁷

Nel quadro dei rapporti interculturali che nel Basso Medioevo caratterizzarono Occidente e Oriente e, nel nostro caso, dei rapporti tra Dante e l'Islam, vorrei ricordare che già altri avevano indagato sulle matrici averroistiche dell'Alighieri: Bruno Nardi (1884-1968), ad esempio, studioso di filosofia medievale, e l'arabista spagnolo Miguel Asín Palacios (1871-1944) che già nel 1919 aveva dedicato un imponente lavoro, tradotto in Italia solo nel 1994, al confronto tra i testi della tradizione islamica e la *Commedia*, tra la visione escatologica dantesca e altri immaginari regni ultraterreni descritti in opere letterarie e religiose arabe. Infine, per ritornare in ambito italiano, vanno segnalati gli studi condotti da Antonio Gagliardi sull'influsso di un filone averroista nella letteratura italiana, studi in cui viene mostrato «lo scontro fra la pretesa di conoscenza filosofica

⁷ Franco Fortini, *Dante «avanguardista»*, «Il Messaggero», 14 luglio 1981.

integrale e di felicità intellettuale raggiungibile su questa terra (*in ista vita, et non in alia*, come recita la tesi 172 fra quelle condannate solennemente a Parigi nel 1277) e la rinuncia religiosa all'autosufficienza filosofica, ripagata con la visione di Dio dopo la morte».⁸

Provando a rimanere fedeli a questa linea interpretativa, la ricerca dell'Altro e la sua rappresentazione nella letteratura occidentale, in una triade fatta di attrazione-repulsione-contaminazione, risultano oltremodo stimolanti i richiami fortiniani alla polarità bruciante di ortodossia-eresia in Tasso, che rinvia, da un lato, a uno scontro interno all'Europa dilaniata dai conflitti tra cattolici e protestanti, a un'Europa che fa i conti in maniera distruttiva con le *sue diversità interne*, e, dall'altro lato, all'irriducibilità di due codici antitetici, di due mondi, Occidente e Islam, che lo Zatti identifica, per i pagani, negli «ideali di un umanesimo laico, materialista e pluralista», e, per i cristiani, nelle «istanze religiose autoritarie della cultura della Controriforma».⁹ Nel pericoloso gioco tra l'uno e l'altro campo, che allude a un irrisolto conflitto tra Dio e Satana, tra dovere e piacere,¹⁰ si sviluppa, come qui afferma lo stesso Fortini, «un sistema di coppie antitetiche» che attraverserebbe l'intera esistenza biografica e letteraria del Tasso.

Un rapido accenno, infine, al «coltivor d'Haiti» della *Pentecoste* manzoniana. In un saggio dal titolo *Il contadino di San Domingo*, Fortini ricostruisce la storia di una variante dell'inno manzoniano. L'aspetto interessante, che emerge anche dai dialoghi radiofonici qui presentati, è proprio la capacità che Fortini ha di mettere l'accento su un evento storico centrale nell'età moderna, cioè la rivolta dei neri antillani del 1792.

⁸ Augusto Illuminati, *Laici furori mandati al rogo*, «il manifesto», 7 luglio 1999.

⁹ Sergio Zatti, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla «Gerusalemme Liberata»*, Il Saggiatore, Milano 1983, p. 12.

¹⁰ Cfr. Franco Fortini, *Dialoghi col Tasso*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo e Donatello Santarone, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

I Caraibi sono stati il luogo dove per primi sono sbarcati gli schiavi strappati alla loro terra, gli africani della tratta, che in seguito sarebbero stati indirizzati verso l'America del Nord, o verso il Brasile o verso altre isole della regione. I paesi dei Caraibi mi sono sembrati ... significativi per tutto l'universo americano, pur essendo paesi che sono stati a lungo ignorati – tranne Haiti, prima repubblica nera nella storia del mondo e tranne Cuba, con la sua rivoluzione.¹¹

Fortini sottolinea gli echi che questo evento ebbe nella poesia manzoniana e connette tutto ciò con uno scenario che vede l'intreccio tra le lotte di liberazione nazionali europee con quelle anticoloniali dell'America Latina dei primi decenni dell'Ottocento. Ma nella redazione definitiva della *Pentecoste*, nel 1822, scompare il riferimento al «coltivor d'Haiti» e Manzoni

pensa ormai in termini di decenni. Scrive il romanzo e si chiude in se stesso. Quel contadino armato di *machete*, così simile ai soldati de l'*An II de la République*, è passato per un attimo, fantasma d'una rivoluzione agraria che Manzoni sempre più vorrà tenere lontana dai solchi bagnati di sudore servile.¹²

E ancora: come non restare colpiti dal rilievo attribuito da Fortini al tema della «diversità» costruita e perseguitata, agli «untori» e alle loro indicibili sofferenze che Manzoni non cessa di condannare?

Molto altro contengono queste letture (il «comparativismo» di Fortini, ad esempio, abbraccia musica e arti figurative), cose che il lettore potrà rintracciare nell'andamento al tempo stesso didascalico ed ellittico, tipico del «parlato» radiofonico, presente in questi dialoghi. In anni in cui sembra trionfare l'ideologia dello specialismo, speculare a quella del soggettivismo destoricizzato e privo di memoria, il metodo di Fortini può apparire ad alcuni vecchio perché

¹¹ Édouard Glissant, *Poetica del diverso*, Meltemi, Roma 1998, p. 12 (ed. orig. 1996).

¹² Franco Fortini, *Due note per gli «Inni»*, in *Nuovi Saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, p. 35.

troppo vicino a un corredo concettuale – il marxismo del Novecento – ritenuto sorpassato. Di conseguenza si cerca di togliere al brillante critico letterario il fardello di quel peccato originale. Noi riteniamo, al contrario, che la forza del metodo di Fortini risieda proprio nella rischiosa scommessa combinatoria, nella tensione di chi sa continuamente provocare cortocircuiti intellettuali, di chi, per usare ancora le sue parole, sa «mettere in evidenza le possibilità contraddittorie di interpretazioni che sono contenute negli oggetti medesimi del sapere dominante». ¹³

Le rose dell'abisso

a Ruth Leiser Fortini

¹³ Franco Fortini, *Nell'ultimo girone c'è Capanna*, «L'Espresso», 23 dicembre 1973.

Dante*

*O mio cuore dal nascere in due scisso,
quante pene durai per uno farne!
Quante rose a nascondere un abisso!*

(Preludio e fughe)

Questa terzina di Saba mi ha suggerito il titolo per il nuovo ciclo di «Il senso e il suono», dedicato ad alcuni classici della nostra letteratura sui quali, in compagnia di Franco Fortini, ci soffermeremo per dieci puntate.

«Le rose dell'abisso»: cioè l'ambigua funzione della poesia. Consolatoria e demistificatrice nello stesso tempo, bella forma che occulta gli orrori della storia e dell'esistenza e prefigurazione di un futuro diverso; la poesia, cioè, come menzogna e verità, complicità e innocenza, peccato e salvezza; la poesia profezia e «vino di servi», come suona un verso antico di Fortini.

Vedi, Santarone, è vero, è anche abbastanza ovvio, diciamo, che la poesia abbia questa doppia funzione. Quello che sognerei di mettere in evidenza con te sarebbe questa varietà di dimensioni della poesia, [che] in parte corrispon-

* Le parti in corsivo e la trascrizione sono di Donatello Santarone. I testi citati sono stati letti da Franco Fortini. Le registrazioni dei dialoghi con Fortini sono state effettuate presso gli studi della sede Rai di Milano nel giugno 1991. Si ringraziano, per la realizzazione del ciclo radiofonico, Anna Rosa Mavaracchio di Radio Tre ed Egidio Bertazzoni, regista della trasmissione. Un ringraziamento speciale, infine, a Velio Abati, per la disponibilità – oggi sempre più rara – all'ascolto e al dialogo.

de alla storia della fortuna della poesia stessa, cioè a come è stata letta nel tempo, nei secoli, nel corso della critica.

Questa è un'attenzione particolare che Fortini ha, una sua attenzione specifica nei confronti dei classici. È una lettura che in genere privilegia la contraddizione all'armonia, l'implicito all'esplicito e scava su versanti diversi e apparentemente lontani del testo letterario.

Ma questi dialoghi con Fortini non saranno profili complessivi sull'opera di un autore, ma ingrandimenti al microscopio, magari attraverso la lente di un solo verso, per analizzare il «senso» e il «suono», cioè la materia storico-ideologica e il linguaggio degli autori.

Ma perché Fortini? Per la sua sensibilità e per la sua cultura Fortini ci è sembrato l'interlocutore adatto. Vorrei ricordare qui le pagine dedicate ai classici italiani e ai poeti del Novecento, le traduzioni, gli interventi di critica della letteratura e le scritture polemiche. Ma soprattutto mi preme ricordare l'intellettuale non di casta, il letterato polemico verso la religione della poesia, persuaso che la verità di un'opera letteraria vada cercata fuori di essa.

Lo maggior corno de la fiamma antica
cominciò a crollarsi mormorando,
pur come quella cui vento affatica;
indi la cima qua e là menando,
come fosse la lingua che parlasse,
gittò voce di fuori e disse: «Quando
mi diparti' da Circe, che sottrasse
me più d'un anno là presso a Gaeta,
prima che sì Enèa la nomasse,
né dolcezza di figlio, né la pietà
del vecchio padre, né 'l debito amore
lo qual dovea Penelopè far lieta,
vincer potero dentro a me l'ardore
ch'ì' ebbi a divenir del mondo esperto
e de li vizi umani e del valore;
ma misi me per l'alto mare aperto

sol con un legno e con quella compagna
picciola da la qual non fui deserto.

L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna,
fin nel Morrocco, e l'isola d'i Sardi,
e l'altre che quel mare intorno bagna.

Io e ' compagni eravam vecchi e tardi
quando venimmo a quella foce stretta
dov' Ercule segnò li suoi riguardi

acciò che l'uom più oltre non si metta;
da la man destra mi lasciai Sibilia,
da l'altra già m'avea lasciata Setta.

“O frati”, dissi, “che per cento milia
perigli siete giunti a l'occidente,
a questa tanto picciola vigilia

d'i nostri sensi ch'è del rimanente
non vogliate negar l'esperienza,
di retro al sol, del mondo senza gente.

Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza”.

Li miei compagni fec' io sì aguti,
con questa orazion picciola, al cammino,
che a pena poscia li avrei ritenuti;
e volta nostra poppa nel mattino,
de' remi facemmo ali al folle volo,
sempre acquistando dal lato mancino.

Tutte le stelle già de l'altro polo
vedea la notte, e 'l nostro tanto basso,
che non surgëa fuor del marin suolo.

Cinque volte racceso e tante casso
lo lume era di sotto da la luna,
poi che 'ntrati eravam ne l'alto passo,
quando n'apparve una montagna, bruna
per la distanza, e parvemi alta tanto
quanto veduta non avëa alcuna.

Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto,
ché de la nova terra un turbo nacque
e percosse del legno il primo canto.

Tre volte il fé girar con tutte l'acque;
a la quarta levar la poppa in suso
e la prora ire in giù, com'altrui piacque,
infìn che 'l mar fu sovra noi richiuso».

(*Inferno*, xxvi, 85-142)

Fortini, perché Ulisse, cosa rappresentava Dante per un giovane letterato fiorentino negli anni trenta?

Per poterlo dire dovrei prima di tutto riferirmi a quello che era il modo, diciamo, di leggere Dante in un liceo fiorentino o italiano di allora. In sostanza era l'interpretazione desanctisiana, veristico-realista, quindi era un Dante molto concreto, molto immediato, scultoreo, era l'applicazione, insomma, dell'antica formula hegeliana secondo la quale Dante era un poeta del mondo terreno.

Ora, invece, nell'ambiente a cui ti riferisci le cose stavano diversamente. Dante negli anni trenta non è particolarmente letto come l'autore dell'*Inferno*, che risulta essere, come dire, un po' volgare, ma è piuttosto il Dante delle *Rime*. In un certo senso il Dante delle «Giubbe rosse», a cui fai riferimento, è il Dante stilnovista, il Dante della *Vita nova*, il Dante delle *Rime*, appunto, edite splendidamente da Contini nel '39, e che hanno avuto tanta importanza non solo per Montale, ma anche per poeti come Luzi, per esempio.

Prima che si abbia, per dir così, e questo verrà più tardi, una sorta di acquisizione di Dante, soprattutto del Dante del *Purgatorio*, è il Dante delle *Rime*, appunto, quello che è più importante. Di modo che quando poi si scavalca, per dir così, l'inferno della guerra, viene fatto di domandarsi – per esempio è cosa che io mi chiesi allora – se veramente quel Dante era il solo che avevamo di fronte.

Ecco, Fortini, a proposito del dopoguerra, nell'agosto del '46 sul «Politecnico» di Vittorini, apparve un tuo saggio sulla seconda edizione delle «Rime» di Dante curate da Gianfranco Contini. Questo saggio si concludeva così: «Possiamo smettere di sognare Dante e i suoi tempi, per guardare Dante e i suoi

tempi? O dobbiamo invece smettere anche questa archeologia e lasciar Santa Croce ai frati e agli studenti per cercare altrove la traduzione di quella poesia e di quei miti?»

Gianfranco Contini definì quell'articolo «curioso». Ecco, ti vorrei chiedere, Fortini, a partire da questo testo del «Politecnico», come hai riletto Dante nel periodo seguito alla Resistenza, alla guerra, alla tua attiva partecipazione alle vicende politiche e culturali italiane?

Per noi Dante rimaneva una sorta di fantasma lontano. La lettura di Auerbach confermava, in parte, l'impostazione desanctisiana, ma in parte già la correggeva e apriva su altro. Per esempio, per me un elemento decisivo è stato quella che si chiama l'interpretazione figurale in Auerbach. Allora a questo punto mi si è posta – non solo a me – questa domanda: è possibile che Dante parli di noi e non soltanto del suo tempo? «Parli di noi» voleva dire prendere sul serio quello che Croce, con una frase non molto felice, aveva chiamato «il libretto», e cioè, diciamo, la struttura teologica.

Più sono andato avanti, più, diciamo, sono passati gli anni, più questa dimensione è diventata importante: penso all'opera di Singleton, per esempio, su Dante, fino ad arrivare in questo senso a nuove interpretazioni dell'episodio di Ulisse. In un certo senso l'episodio di Ulisse può essere considerato una specie di reattivo di questi mutamenti intervenuti nella critica. Penso, per esempio, al contributo dato da d'Arco Avalle. L'episodio di Ulisse viene letto non più come l'eroica, umanistica volontà di scoprire, di andare verso l'avvenire, di progresso, che era appunto, dicevo, quella desanctisiana, ma viene visto come l'avventura di un eroe dei poemi cavallereschi, come una *quête* dei poemi cavallereschi, finché si arriva nei nostri anni alle proposte di Maria Corti.

Un saggio di grande originalità, nel quale Maria Corti dimostra che il naufragio di Ulisse è anche simbolo di un naufragio intellettuale in cui lo stesso Dante rischiò di perire al tempo delle sue giovanili passioni per gli averroisti, per gli aristotelici

radicali, per quelli che la Corti definisce i «ricercatori avidi di conoscenza». Lotman parlò di Ulisse come doppio di Dante.

La formula di Lotman, in una certa misura, rientra in interpretazioni che potrei chiamare di tipo psicologico. Mentre quello che trovo importante nella Corti, anche se, a dire la verità, non è certo la Corti per prima ad avere visto queste cose, è questo aver centrato, avere indicato l'importanza – sulla quale adesso non è il caso di soffermarci –, l'importanza di quella che potremmo chiamare, che lei ha chiamato, «l'aristotelismo di sinistra», quale si è sviluppato a Parigi, nell'insegnamento alla Sorbona, attraverso il grande Sigieri, che Dante ammira tanto, e attraverso Boezio di Dacia. Ora, sembra di capire che Dante ha partecipato profondamente, forse attraverso Cavalcanti, di questa ideologia, per poi autocriticarsi. Ora, la figura di Ulisse è la figura di colui che naufraga, secondo la parola di sant'Agostino, che ha sempre usato l'immagine del naufragio per coloro che si avventurano al di fuori dell'ortodossia e tentano nuove strade, quindi quella di Dante è l'immagine di un Ulisse che naufraga perché esce dall'ortodossia. E questo rende possibile dare una lettura diversa di quell'inizio del II canto del *Paradiso*. I rapporti fra il canto di Ulisse e questo passo erano già stati messi in evidenza.

Bene, Fortini, vogliamo leggere i primi 15 versi del II del «Paradiso»?

Con questa sorprendente simmetria con l'avventura di Ulisse.

O voi che siete in piccioletta barca,
desiderosi d'ascoltar, seguiti
dietro al mio legno che cantando varca,
tornate a riveder li vostri liti:
non vi mettete in pelago, ché forse,
perdendo me, rimarreste smarriti.
L'acqua ch'io prendo già mai non si corse;
Minerva spira, e conducemi Appollo,
e nove Muse mi dimostran l'Orse.

Voialtri pochi che drizzaste il collo
per tempo al pan de li angeli, del quale
vivesi qui ma non sen vien satollo,
metter potete ben per l'alto sale
vostro navigio, servando mio solco
dinanzi a l'acqua che ritorna equale.

(*Paradiso*, II, 1-15)

Mi stupisce, per esempio, la parola «pelago», che significa «alto mare» e che è la situazione del primo canto dell'*Inferno*: «E come quei che con lena affannata | uscito fuor del pelago a la riva, | si volge ...», cioè l'immagine dell'angoscia dantesca è come quella del naufrago che giunge a riva. Oppure ancora, un verso come «metter potete ben per l'alto sale», che non può non ricordare «ma misi me per l'alto mare aperto», ha la stessa scansione. E l'immagine, appunto, dell'acqua che ritorna «equale», cioè che si chiude sul solco aperto, è quella di Ulisse. Solo che qui è esattamente al rovescio, cioè quello che là era negativo, qui è positivo.

Quindi possiamo dire che questi ritorni tematici, stilistici, di rime, di parole chiave, sono voluti da Dante. Questa intertestualità da Dante è voluta.

Non solo è voluta, ma qui si tratta di una cosa importantissima, cioè che invece di dare all'episodio di Ulisse soltanto il senso della esaltazione dell'umano, dell'umana volontà di conoscenza...

...com'era nella tradizione di Primo Levi...

Certo... Com'era ancora, appunto, nell'episodio bellissimo di quando Primo Levi – lo racconta in *Se questo è un uomo* – legge ad Auschwitz, nell'orrore di Auschwitz, il canto di Ulisse, e si presenta, appunto, il «fatti non foste a viver come bruti», noi oggi siamo in condizione di avvertire in questo quello che è stato veramente il profondo dramma di Dante, cioè la tentazione verso l'eterodossia e il ritorno a una ortodossia che, per dir così, supererà san Tommaso verso san Bernardo, e cioè verso la verità ultima che non sarà

più soltanto quella di origine razionale-aristotelica ma sarà aperta piuttosto verso san Francesco.

Vorrei però per un attimo fare un passo indietro, e quindi tornare al tuo rapporto con Firenze, al tuo rapporto con Dante in quegli anni giovanili. Hai scritto, nella raccolta «Poesia e errore», che è del '59, una sestina dedicata a Firenze.

È chiaro che questo scrivere una sestina era una forma, non tanto di omaggio a Dante, quanto di omaggio a quel momento, a quella cultura di allora che era anche la mia, sebbene la combattessi, quella appunto che ci riproponeva le grandi sestine dantesche nella edizione di Contini. Quindi, naturalmente, con una sorta di indebita indecenza mi permetterei, e col dovuto sorriso, di leggere questi versi di allora.

Sempre all'inverno delle torri un fiore
si posa appena aprile apre la terra
con il suo giunco d'aria e agita argento
al riso desolato delle sale
alle armi dei chiostri. Un fiore d'erba
d'aliti cauti anima le pietre.

Sterili strenue adolescenti pietre
più del variare dei nuvoli in fiore
e della virtù avara d'ogni erba
che corse le stagioni della terra
foste scienza per me d'amaro sale
impenetrabili torri d'argento

e innanzi a voi negli inverni d'argento
volli eguagliare entro di me le pietre
essere asciutto scintillio di sale
pensiero e forma limpida di fiore
senza peso né ombra sulla terra
senza perire più come fa l'erba.

Ma ora è la virtù breve dell'erba
quanto mi resta invece, il breve argento
degli steli che odorano la terra
sui carri del tramonto. Alle tue pietre,
città amara, mi guidi, ora che il fiore
eterno al gelo delle torri sale.

Ritorno, in cima alla memoria sale,
e ne sorrido, quel tempo: ero erba
e sono, che dissolto al sole il fiore
sibili rade sillabe d'argento
al vento inaridito delle pietre
e pieghi in pace all'ombra della terra.

Dunque verso quell'ombra alla mia terra
vengo da sempre e alle deserte sale
dei templi e delle logge dove il fiore
di Firenze scolora antico e l'erba
parla dei morti fra i marmi d'argento.
Ma per questa mia pace ultima, pietre,

se il vento sale e il sereno alle pietre,
se aprile grida argento, abbia la terra
sempre chi l'erba e il tempo intenda e il fiore.

(Sestina a Firenze)

La lettura della «Sestina a Firenze», congedo dalla tua città natale, potremmo definirla in un certo senso, ci riporta a quegli anni, ci riporta agli anni trenta, e ci riporta all'edizione critica di Contini delle «Rime» di Dante, edizione nella quale c'è un sonetto che una volta definisti «prodigioso», il sonetto «Se vedi li occhi miei di pianger vaghi».

Se vedi li occhi miei di pianger vaghi
per novella pietà che 'l cor mi strugge,
per lei ti priego che da te non fugge,
Signor, che tu di tal piacere i svaghi:
con la tua dritta man, cioè, che paghi
chi la giustizia uccide e poi rifugge
al gran tiranno, del cui toscò sugge
ch'elli ha già sparto e vuol che 'l mondo allaghi;
e messo ha di paura tanto gelo
nel cor de' tuo' fedei che ciascun tace.
Ma tu, foco d'amor, lume del cielo,
questa virtù che nuda e fredda giace,
levala su vestita del tuo velo,
ché senza lei non è in terra pace.

È un sonetto la cui straordinaria forza mi è venuta davanti agli occhi negli anni successivi. Si tratta di un sonetto politico e Contini dice l'unico sonetto politico di Dante. Certamente l'unico, ma si tratta di una scheggia della *Divina Commedia*, potrebbe prendere posto perfettamente nel *Paradiso*. Ha nello stesso tempo questo carattere di invettiva e di straordinaria allegoria. Tra l'altro il tema della «vertù» morta che dev'essere avvolta nel velo divino che la solleva è un tema della *Vita nova*. E mi è sempre parsa una pagina straordinaria con la quale Dante ha lasciato nelle *Rime* il segno, la zampa, diciamo, la zampata del poema, del maggiore poema. E questa è la ragione per la quale amo tanto questa... anche perché poi, dico, è di attualità. Ogni volta che c'è una situazione di sconfitta o di trionfo dell'ingiustizia, di trionfo dell'avidità e dell'ingiustizia, questa invocazione, questo sentire il gelo che si forma fra i pochi che vogliono difendere la giustizia e la causa del bene è di una verità abbagliante. Questo esempio di poesia politica è anche un esempio di costruzione nell'ordine della sintassi. Il pensiero si svolge attraverso le due quartine e il primo verso della prima terzina attraverso uno snodo molto duro e logico. Qualcosa di simile mi sembra di poter vedere nelle costruzioni del *Paradiso* e penso che è di questo che potremo parlare. Io mi sento abbastanza imbarazzato a dire continuamente io e Dante. Ma non trovo che si guadagnerebbe molto in virtù se io dicessi Dante e io.

Vorrei partire dal rapporto tra la poesia di Dante e quella di Fortini, nella quale sono presenti echi e citazioni danteschi. Ad esempio, nel titolo della raccolta «Questo muro», che richiama un verso del «Purgatorio», in parti della «Poesia delle rose», nella stessa «Sestina a Firenze», che allude implicitamente alla sestina petrosa di Dante «Al poco giorno». Ma voglio ricordare anche un uso ironico di Dante presente nell'«Ospite

ingrato», una raccolta di testi che Fortini ha definito «omaggi ad una teoria dei generi letterari».

Ma il tuo rapporto con Dante, Fortini, è veramente fatto – come dice Bàrberi Squarotti – di «citazioni e allusioni» che rinviano a una funzione profetica e allegorica della tua poesia?

Vedi, caro Santarone, è difficile rispondere seriamente a queste domande senza scoppiare dal ridere perché tu capisci che stiamo parlando di Dante, non, con tutto il rispetto, di Sandro Penna. Ora qui bisogna avere un senso delle proporzioni. A me sembra, però, questo credo di poterlo dire, che quando ci si riferisce a queste, chiamiamole citazioni, abbastanza evidenti, questi richiami, questi echi, che sono stati la delizia veramente, diciamo, di una poesia di professori nel corso, soprattutto, degli ultimi centocinquant'anni, ci si riferisce a qualcosa che è appunto direi normale, tradizionale nella poesia italiana, per cui i riferimenti a Dante sono degli elementi lessicali come se fossero delle parole. Quando si ricerca, per esempio, non so, Dante in Tasso, Dante in Ariosto, Dante in Foscolo o Dante in Pascoli, ci si riferisce soprattutto a questo.

È evidente in questo senso che sono subordinato, come tutti, come molti, a questo ordine di dantismo. Ma ce n'è uno più profondo che spesso si nasconde, per esempio, in fatti solo ritmici o sintattici e qualche volta neanche in questo, ma proprio per l'assunzione di alcuni elementi che a noi sono giunti – elementi, dico, della cultura del Due e del Trecento –, che a noi sono giunti attraverso Dante, diciamo dei quali Dante si fa tramite. Quando ci si pone la questione se Dante conserva o no il suo mondo per noi dobbiamo chiederci l'inverso: in che misura il nostro mondo può essere, per dir così, dantizzato in qualche modo. Ecco perché magari, se permetti, vorrei leggere dei versi che apparentemente possono non avere nessun rapporto con Dante. Si tratta di versi ispirati a Raniero Panzieri, il fondatore di

una pubblicazione che si chiamava «Quaderni rossi». In questi versi ci sono, a un certo punto, alcune parole latine, che hanno la funzione credo, proprio di richiamare a un latino medievale, che vuol dire «oh, immagini delle cose vuote con la vuota speranza quasi estinte».

Ancora un saggio su «Quaderni Rossi».
Da sedici anni nel cimitero di Torino
conosci l'altra parte, l'elegia ti fa ridere.
Che cosa tu avessi davvero voluto non so.
Quale la distrazione, la deriva.
Che biologia ti costringesse. Ti chiamo
per una augusta convenzione.
Ci sono solo io e tutti gli altri
a metà nel non esistere.
Le strida sono immaginarie inanes
cum inani spe o paene extinctae
rerum imagines.

O siamo invece a metà
nella storia dei corpi gloriosi, vuoi dirmi.

(Raniero)

Ora questo significa che oggi è possibile, anzi io credo che questa sia assolutamente la sola via, diciamo, di rapporto con Dante che ci sia data, è un rapporto che va al di là di una lettura melodiosa o drammatica della sua opera.

C'è qualcosa di decisivo nella visione figurale di Dante e soprattutto in quella che è stata chiamata la «logica simmetrica» e cioè il fatto che in Dante, attraverso tutta la sua opera, c'è un continuo processo di agnizione, di riconoscimento, per cui i personaggi sono a un tempo ciò che erano stati nella vita e ciò che sono nell'aldilà. E ogni volta c'è un processo, che è un processo veramente onirico, mediante il quale si riconosce in una forma, fino al momento prima sconosciuta, qualcosa che è decisivo quando è riconosciuto. Arrivo persino a dire che tutta la *Divina Commedia* si tiene fra due di queste agnizioni: la prima è quella di «chi per lungo silenzio pa-

rea fioco», che poi non si sa se è uomo o non è uomo e poi appare essere Virgilio, fino alla comparsa nell'ultimo del *Paradiso* della immagine umana nell'immagine divina.

Ora questo è un tipo di esperienza che era certamente chiuso agli uomini della interpretazione dantesca del secolo passato. In questo senso, in modo paradossale, bisogna pensare con Singleton, per esempio, che Dante ha realmente compiuto il suo viaggio. Noi commetteremo un grave errore attribuendo la costruzione dantesca semplicemente a un'invenzione romanzesca. Ne approfitto per dire che non credo affatto alla possibilità di leggere Dante in modo continuativo e in una dimensione narrativa, perché la struttura stessa e il meccanismo stesso delle terzine è un continuo, una sorta di duro andirivieni. Io l'ho paragonato persino alla manovra a spinta dei carri ferroviari, manovra vietata ma nondimeno udibile nella notte qualche volta, questi vagoni che cozzano fra di loro.

In Dante non c'è soltanto quindi la spinta, il movimento, per dir così, teso, meccanico quasi, che porta da una terzina all'altra, ma ci sono anche dei grossi arresti, per cui è assolutamente impossibile pensare, come pensò a suo tempo Moravia, come pensò Pasolini, di poter leggere Dante di seguito, come se fosse un romanzo. Non lo si deve, e non l'ha voluto certamente Dante, la struttura metrica della *Divina Commedia* si oppone a questo. Dev'essere semmai piuttosto proprio quello che molta critica non ama in Dante, cioè, diciamo, la sua capacità di parlare per proverbi, per enunciati didattici; invece è quella, secondo me, una delle intenzioni profonde di Dante, quella che Contini ha chiamato la «memorabilità» di Dante.

*Quell'uno e due e tre che sempre vive
e regna sempre in tre e 'n due e 'n uno*

Questi vv. 28-29 del canto XIV del «Paradiso», riferiti alla gioia dei beati, mi sembrano un esempio di poesia geometrica,

di poesia intellettuale, astratta; insomma un Dante, il Dante del «Paradiso», che ti attrae e ti interessa particolarmente, Fortini.

Tutto quello che potremmo chiamare l'aspetto verticale di Dante, architettonico o cristallografico di Dante, che è chiaramente la conseguenza di un modo di leggere poesia che è quello degli ultimi cento anni. In questo senso non rifiuto affatto, diciamo, l'interpretazione che oggettivamente è stata data di Dante dal concreto farsi poetico nel mondo degli ultimi cento anni. Tra l'altro, è quello che consente oggi, posso dire, una qualità di traduzione di Dante in francese, in inglese, in tedesco, che era probabilmente inesistente cento anni fa.

Ora un esempio di questo, un esempio massimo di questo, è il canto della rosa dei beati, che è costruito con un continuo avvicinarsi e allontanarsi dello sguardo ma lungo direttive, direi lungo travature che non sono quelle della drammaticità ma sono quelle dell'architettura. È noto, per esempio, che il numero dei passaggi delle inarcature, degli *enjambements*, come si dice, nel *Paradiso*, è la metà di quello dell'*Inferno*, cioè Dante più procede verso la parte finale della sua opera meno ha bisogno di ricorrere a questi passaggi e più tende a una costruzione di rigore geometrico.

In forma dunque di candida rosa
mi si mostrava la milizia santa
che nel suo sangue Cristo fece sposa;
ma l'altra, che volando vede e canta
la gloria di colui che la 'nnamora
e la bontà che la fece cotanta,
sì come schiera d'ape che s'infiora
una fiata e una si ritorna
là dove suo laboro s'insapora,
nel gran fior discendeva che s'addorna
di tante foglie, e quindi risaliva
là dove 'l sùo amor sempre soggiorna.
Le facce tutte avean di fiamma viva
e l'ali d'oro, e l'altro tanto bianco,
che nulla neve a quel termine arriva.

Quando scendean nel fior, di banco in banco
porgevan de la pace e de l'ardore
ch'elli acquistavan ventilando il fianco.

Né l'interporsi tra 'l disopra e 'l fiore
di tanta moltitudine volante
impediva la vista e lo splendore:

ché la luce divina è penetrante
per l'universo secondo ch'è degno,
sì che nulla le puote essere ostante.

Questo sicuro e gaudioso regno,
frequente in gente antica e in novella,
viso e amore avea tutto ad un segno.

Oh trina luce che 'n unica stella
scintillando a lor vista, sì li appaga!
guarda qua giuso a la nostra procella!

Se i barbari, venendo da tal plaga
che ciascun giorno d'Elice si cuopra,
rotante col suo figlio ond'ella è vaga,
veggendo Roma e l'ardüa sua opra,
stupefaciensi, quando Laterano
a le cose mortali andò di sopra;

io, che al divino da l'umano,
a l'eterno dal tempo era venuto,
e di Fiorenza in popol giusto e sano,
di che stupor dovea esser compiuto!
Certo tra esso e 'l gaudio mi facea
libito non udire e starmi muto.

E quasi peregrin che si ricrea
nel tempio del suo voto riguardando,
e spera già ridir com'ello stea,
su per la viva luce passeggiando,
menava io li occhi per li gradi,
mo sù, mo giù e mo recirculando.

Vedëa visi a carità süadi,
d'altrui lume fregiati e di suo riso,
e atti ornati di tutte onestadi.

La forma general di paradiso
già tutta mïo sguardo avea compresa,
in nulla parte ancor fermato fiso;

e volgeami con voglia riaccesa
 per domandar la mia donna di cose
 di che la mente mia era sospesa.
 Uno intendëa, e altro mi rispuose:
 credea veder Beatrice e vidi un sene
 vestito con le genti gloriose.
 Diffuso era per li occhi e per le gene
 di benigna letizia, in atto pio
 quale a tenero padre si convene.
 E «Ov' è ella?», sùbito diss' io.
 Ond' elli: «A terminar lo tuo disiro
 mosse Beatrice me del loco mio;
 e se riguardi sù nel terzo giro
 dal sommo grado, tu la rivedrai
 nel trono che suoi merti le sortiro».
 Senza risponder, li occhi sù levai,
 e vidi lei che si facea corona
 riflettendo da sé li eterni rai.
 Da quella region che più sù tona
 occhio mortale alcun tanto non dista,
 qualunque in mare più giù s'abbandona,
 quanto lì da Beatrice la mia vista;
 ma nulla mi facea, ché sù effige
 non discendëa a me per mezzo mista.
 «O donna in cui la mia speranza vige,
 e che soffristi per la mia salute
 in inferno lasciar le tue vestige,
 di tante cose quant' i' ho vedute,
 dal tuo podere e da la tua bontate
 riconosco la grazia e la virtute.
 Tu m'hai di servo tratto a libertate
 per tutte quelle vie, per tutt' i modi
 che di ciò fare avei la potestate.
 La tua magnificenza in me custodi,
 sì che l'anima mia, che fatt' hai sana,
 piacente a te dal corpo si disnodi».
 Così orai; e quella, sì lontana
 come pareva, sorrise e riguardommi;
 poi si tornò a l'eterna fontana.

(*Paradiso*, XXXI, 1-93)

È la commossa preghiera di Dante a Beatrice nel momento del commiato, dal canto XXXI del «Paradiso». Ma vorrei tornare ai versi che ti ho citato prima, al canto XIV, dove si parla della resurrezione dei corpi. Mi sembra un esempio concreto di poesia geometrica, un ulteriore esempio di quella poesia che ti attrae, che ti interessa.

Ecco sono quei versi che avevi citato, l'inizio di quei versi: «Quell'uno e due e tre che sempre vive | e regna sempre in tre e 'n due e 'n uno | non circunsritto, e tutto circunscrive», mi pare un passo straordinario, anche perché quando Dante parla dei beati che aspettano la resurrezione dei corpi introduce in questa luminosissima scena, geometrica e cristallina, dicevo introduce improvvisamente un elemento di concretezza, quell'elemento di concretezza che gli è tanto caro, cioè l'idea che la felicità dei beati sarà compiuta non tanto per la resurrezione dei propri corpi quanto per quello delle persone care, delle madri e dei padri.

Vuoi leggere questo passo?

Sì.

Quell' uno e due e tre che sempre vive

...

tre volte era cantato da ciascuno
 di quelli spirti con tal melodia,
 ch'ad ogne merto saria giusto muno.

E io udi' ne la luce più dia
 del minor cerchio una voce modesta,
 forse qual fu da l'angelo a Maria,
 risponder: «Quanto fia lunga la festa
 di paradiso, tanto il nostro amore
 si raggerà dintorno cotal vesta.

La sua chiarezza séguita l'ardore;
 l'ardor la visione, e quella è tanta,
 quant' ha di grazia sovra suo valore.

Come la carne gloriosa e santa
 fia rivestita, la nostra persona
 più grata fia per esser tutta quanta;

per che s'accrescerà ciò che ne dona
di gratuito lume il sommo bene,
lume ch'a lui veder ne condiziona;
onde la vision crescer convene,
crescer l'ardor che di quella s'accende,
crescer lo raggio che da esso vene.

Ma sì come carbon che fiamma rende,
e per vivo candor quella soverchia,
sì che la sua parvenza si difende;
così questo folgór che già ne cerchia
fia vinto in apparenza da la carne
che tutto dî la terra ricoperchia;
né potrà tanta luce affaticarne:
ché li organi del corpo saran forti
a tutto ciò che potrà diletterne».

Tanto mi parver sùbiti e accorti
e l'uno e l'altro coro a dicer «Amme!»,
che ben mostrar disio d'i corpi morti:
forse non pur per lor, ma per le mamme,
per li padri e per li altri che fuor cari
anzi che fosser sempiterne fiamme.

(Paradiso, XIV, 28-66)

Tasso

*Grazie a Dio e alla Vergine Santa. Qui non vedo
nessuno, le finestre hanno una inferriata
nuova murata, le porte catenacci
fortissimi anche se sono solo anche se
a evadere neanche penso. Ringrazio
il Signore che mi ha voluto restringere.*

*Mi hanno detto che il Duca vuole concedermi
di vedere persone amiche e di discutere
con loro di letteratura e di cose religiose.
È chiaro che ho paura di parlare e di sapere.*

*Mi dicono che il mio poema ha successo
e che nei paesi stranieri è letto e cantato.*

Il dolore che ho nel petto

sarebbe più terribile quando gli ospiti se ne andassero.

(Monologo del Tasso a Sant'Anna)

Questa poesia fa parte dell'ultima raccolta di versi di Franco Fortini, «Paesaggio con serpente». Tasso è un autore particolarmente caro a Fortini, al quale voglio ricordare una battuta di Geno Pampaloni: «Fortini è un Torquato Tasso che non è riuscito a impazzire». È così, Fortini?

Sì, la battuta è questa. Veramente credo che sia vero nel senso che fin dai primi anni, diciamo, dei miei anni fiorentini ho avuto un grande interesse e passione per Tasso. Quello che è abbastanza curioso, abbastanza interessante,

è che negli anni trenta Tasso viene avvicinato, non solo da me, ma anche dall'ambiente letterario di allora, piuttosto per il suo aspetto lirico che non per il suo aspetto epico. Io ho ricevuto, come chiunque, la *Gerusalemme* a scuola ma la passione, l'interesse perlomeno, molto grande, per il Tasso viene da letture di altri cinquecentisti, Della Casa, per esempio, Tansillo e Galeazzo di Tarsia, di cui mi sono occupato in particolare all'università e poi anche dopo in vista di una edizione critica che dovevo fare; nei miei coetanei letterati o aspiranti tali, c'era questa curiosità per il manierismo del Tasso, così come ci sarebbe poi stato anche nello stesso periodo per i suoi coetanei spagnoli. Questo mi ha portato in quel periodo, ma anche nel periodo successivo, a delle vere e proprie imitazioni, tentativi di imitazione. Per esempio da una delle rime d'amore del Tasso, questo madrigale:

Fummo un tempo felici
io amante ed amato,
voi amata ed amante in dolce stato.
Poi d'amante nemica
voi diveniste, ed io
volsi in disdegno il giovenil desio.
Sdegno vuol ch' io ve 'l dica,
sdegno che nel mio petto
tien viva l'onta del mio don negletto;
e le fronde ne svelle
del vostro lauro, or secche e già sì belle.

Imitando scrivevo:

Fummo un tempo felici.
Io credevo d'amarvi
e voi d'essere amata, se mirarvi
se sperare di voi
era amore, se accanto
a voi fioriva ogni mia pena in canto.
Ora penso, e non tremo

all'errore che volsi
lungo, in me stesso; e posano i rimorsi.
Posa anche il vento, brilla
cadendo il giorno; e un ramo appena oscilla.

(Imitazione dal Tasso)

Mi sembrano emblematiche queste poesie per la passione che avevi in quegli anni. Volevo, così, ricordarti una dichiarazione, un'affermazione che facesti proprio a proposito della «Gerusalemme», del «Torrismondo» e delle «Rime» di cui ti nutrivì; scrivevi: «non saprei dire come mai, nella Firenze degli anni trenta, le rime "angue": "sangue": "langue" e le vociferazioni orribili dei duelli tasseschi incantavano in me un decadente che almeno in parte allora si ignorava». Sembrerebbe molto forte questa attrazione, addirittura parli di decadenza.

Certo, posso dire questo: è la stessa ragione per la quale mi occupavo in quel periodo dei manieristi fiorentini, di pittori come il Rosso Fiorentino, come l'Allori detto il Bronzino, che sono molto vicini appunto a questo gusto del Tasso. Non dimentichiamo che il Tasso appunto nasce nel segno del Giulio Romano del Palazzo del Te a Mantova e poi traversa con la sua vita, accompagna con la sua vita la storia del grande manierismo fino ai Carracci.

Ora questo gusto era quello che mi permetteva, per dir così, di evitare la lettura di D'Annunzio. Io non ho avuto D'Annunzio assolutamente, sono assolutamente indenne da D'Annunzio, grazie al fatto di aver potuto affrontare questa poesia del Tasso.

Vogliamo specificare meglio questo manierismo, questo concetto di manierismo, questa nozione importante.

Guarda, per esempio c'è un passo abbastanza straordinario del poema *Il mondo creato*, che è degli ultimi anni del Tasso, nel quale egli stesso si paragona a un pittore, a questi pittori, diciamo, mortuari, di carni livide, di tonalità viola che sono le sue, a lui molto care; la *Gerusalemme* è pie-

na di momenti della morte. Io lavoro, dice il poeta, come il pittore che dipinge dei cadaveri.

Come 'l pittor che de le membra estinte
il pallor, lo squallor dipinge ed orna
di colori di morte esangue aspetto
parte ci aggiunge orride fiere e mostri
spaventosi e li fa sembianti al vero:
ma dove il vero di spavento ingombra
de le finte sembianze il falso inganno
altrui diletta e il magistero adorno;
così con questi miei colori e laudi
di poetico stil, con queste insieme
ombre di poesia terribil forme
fingo e fingendo di piacer mi ingegno
a gli alti ingegni e dal profondo orrore
trar quel diletto che i più saggi appaghi.

(VI, 1222-35)

Questa, dicevo, è una delle vie attraverso le quali sono arrivato... L'altra via era certamente quella della musica, della grande musica di allora, della musica coeva del Tasso, Luca Marenzio.

Mi sembra molto interessante questo discorso sulla cultura musicale del Tasso. Vorrei chiederti, Fortini, quanto di tutto questo passa nella «Gerusalemme Liberata».

Guarda, secondo me passa molto, moltissimo. Solo che c'è sempre il rischio in questi casi, se si deve citare, di citare appunto soltanto gli effetti musicali. Tasso, per così dire, nella *Gerusalemme* soprattutto, è sempre sull'orlo del verso isolato o del distico squisito che poi piacerà al gusto decadente e che passerà a tanta poesia italiana della fine del secolo scorso. Mentre per un altro verso è un potentissimo narratore, procede veramente con un flusso narrativo, discorsivo, al limite prosastico, quale ad esempio è in una certa misura assente da Ariosto.

Vogliamo fare qualche esempio di questa orchestrazione tassiana?

Prendiamo, per esempio, questi versi celebri, prendiamo il caso di un'ottava che è proverbiale, Erminia: «Era la notte ...» (VI, 103-04), e qui è impossibile non avvertire, nella situazione oltre che nel ritmo interno, quello che sarà il moto dell'aria nell'opera, nella tradizione della musica italiana dell'opera; oppure nel momento fatale del duello di Tancredi e Clorinda, abbiamo l'effetto...

...un effetto musicale da flauto, potremmo dire.

Appunto. È un effetto musicale da flauto, da assolo di flauto che interviene nella scena, creando un effetto diciamo pure di silenzio intorno: «L'un l'altro guarda» (XII, 58, 1). Ci sono altri timbri, per esempio timbri di violenza associati agli eventi naturali, alle tempeste.

Effetti musicali da basso, potremmo dire, in un certo senso.

Come per esempio nella straordinaria ottava di Tancredi nella foresta: «Egli era intento» (XIII, 40, 1). Oppure, appunto, quando la tempesta colpisce in fronte l'esercito dei Franchi: «Squarcia le tele ...» (VII, 122, 5), dove non c'è soltanto il movimento del vento che squarcia e spezza e svelle, ma c'è anche proprio un movimento di tuoni in lontananza. Oppure certi effetti di estrema rigidezza...

Quindi effetti di percussione, di violenza percussiva, potremmo dire.

Sì. Quello di importante è il tipo di scansione: «Spazia l'ira del ferro» (XVIII, 105, 5).

Questi esempi mi sembrano molto forti, molto violenti.

Naturalmente non ho aggiunto qui quella che potremmo chiamare la tonalità flautata, quella appunto del grande momento di silenzio che si apre nel duello di Tancredi e Clorinda con la pausa fra i due combattenti. Mi viene in mente in questo momento che questi due combattenti amanti, che si guardano, questo tema è stato proprio citato letteralmente dal nostro Andrea Zanzotto in una sua composizione. È il momento in cui la voce che commenta la sce-

na interviene da fuori; questo è già un flauto di cui si ricorderà, per così dire, Wagner nel *Tristano*: «Già dell'ultima stella» (xii, 58, 3).

Mi viene in mente una cosa a proposito della parola «languie». Nel '68 in una voce proprio dedicata alla «Gerusalemme Liberata», pubblicata in «Ventiquattro voci per un dizionario di lettere», sottolineavi l'importanza di questa parola tematica, di «languie», di «languire», e di un'altra parola «orrore», come parole fondamentali all'interno della «Gerusalemme».

Per me «languire», il «languire» del Tasso, che tra l'altro faceva tanto ridere Galileo Galilei nel bellissimo parallelo fra Ariosto e Tasso, che Galilei giovane ebbe a scrivere, «languire» nel Tasso è il desiderio e nello stesso tempo la paura del desiderio, è il serpeggiare della morte, è il senso che la giovinezza, come il fiore, è caduca, è la nostalgia dell'età dell'oro, questa nostalgia che attraversa tutte le stragi della *Gerusalemme*; mentre «orrore» non è il desiderio, è la paura, ma nello stesso tempo è l'infantile desiderio della paura, questo elemento puerile che è continuamente presente nel Tasso, una sorta di sublime immaturità. Sono la notte, sono le fiamme, gli effetti di fuoco nella notte, le selve, le caverne, le catastrofi naturali, come dicevo prima, le lontananze del Nord da cui vengono eroi segnati dal destino come Svenno, e le antichità di Giudea e d'Egitto che già sono sentite con un *pathos* che giustamente chiamiamo romantico, perché noi sappiamo che l'età romantica riscoprì il Tasso dopo un secolo di letture meno frequenti, anzi di aperte critiche. L'età romantica lo riscopre non solo in Italia. La storia delle versioni del Tasso è interessantissima.

A proposito dell'età romantica, mi viene in mente il nome di Goethe, che in un suo dramma, il «Tasso», diede una interpretazione splendida della «Gerusalemme Liberata» e sappiamo quanto Goethe fosse ammiratore dell'opera del Tasso. Questa cosa la voglio chiedere a te, proprio tu che sei stato traduttore del «Faust» e frequentatore assiduo dell'opera del poeta tedesco.

Goethe ha avuto a che fare con Tasso direi fin da bambino, da quando il padre gli parlava di un'Italia che era l'Italia di Sorrento, l'Italia dell'infanzia e della giovinezza del Tasso. Racconta lui stesso di non aver potuto mai arrivare al famoso passo «Ecco omai l'ora fatale è giunta | che il viver di Clorinda al suo fin deve» senza scoppiare in lacrime. Nello splendido dramma *Tasso* la tensione fra Tasso che è ancora Werther, l'uomo della passione e dell'illimitato e della coincidenza di passione e poesia, per un verso, e dall'altra parte il personaggio Antonio, che è l'uomo del controllo, dell'equilibrio e della ragione, è certamente un elemento che interpreta profondamente la *Gerusalemme*. Io penso, forse è il caso proprio a questo punto, di ricordare...

Quindi si tratta di una vera e propria polarità fra due momenti che sono nel Tasso costitutivi: penso allo scontro tra bene e male, tra lirica ed epica, una lacerazione e uno sdoppiamento continuo nella «Gerusalemme».

Guarda esiste, secondo me, una ottava magica del Tasso che a questo punto va ricordata, ed è la fine del canto xv, quando i due cavalieri che sono stati inviati a persuadere Rinaldo perché abbandoni Armida e il suo orto delle delizie, il suo giardino paradisiaco, e torni a combattere per la causa cristiana, i due guerrieri sono sottoposti alla tentazione di alcune ragazze seminude che li invitano a, diciamo, togliersi la corazza, per intendersi.

Vuoi leggere queste ottave?

Ecco, l'ottava precedente finisce con questi quattro versi:

Pur se beltà può nulla o scaltro ingegno,
non fia vòto d'effetto il mio desire.
O mia sprezzata forma, a te s'aspetta
(ché tua l'ingiuria fu) l'alta vendetta.

(xvi, 65, 5-8)

Qui trovo straordinario questo avvertire che nonostante

tutto qualcosa penetra sotto forma di tentazione, la tentazione dell'età dell'oro, la tentazione del piacere.

Una cosa che Tasso vagheggia sempre, nei canti centrali ricordiamo Armida...

Nello stesso tempo è espressa perfettamente la contrapposizione di tutto questo alla ragione e la separazione che avviene a questo punto fra la coppia dei guerrieri e la coppia delle seduttrici è di una nettezza e durezza che mi ricorda quel verso del madrigale che abbiamo poco fa letto «e le fronde ne svelle | del vostro lauro, or secche e già sì belle». Sentirai che il finale di quest'ottava ricorda proprio nella cadenza questa crudeltà, diciamo pure questo sadismo:

Questa bellezza mia sarà mercede
del troncator de l'essecrabil testa.
O miei famosi amanti, ecco si chiede
difficil sì da voi ma impresa onesta.
Io che sarò d'ampie ricchezze erede,
d'una vendetta in guiderdon son presta.
S'esser compra a tal prezzo indegna sono,
beltà, sei di natura inutil dono.

(xvi, 66)

Un esempio emblematico di orchestrazione musicale la potremmo ritrovare nel famoso «canto del pappagallo».

«Deh mira – egli cantò – spuntar la rosa
dal verde suo modesta e verginella,
che mezzo aperta ancora e mezzo ascosa,
quanto si mostra men, tanto è più bella.
Ecco poi nudo il sen già baldanzosa
dispiega; ecco poi langue e non par quella,
quella non par che desiata inanti
fu da mille donzelle e mille amanti.

Così trapassa al trapassar d'un giorno
de la vita mortale il fiore e 'l verde;
né perché faccia indietro april ritorno,
si rinfiora ella mai, né si rinverde.

Cogliam la rosa in su 'l mattino adorno
di questo dì, che tosto il seren perde;
cogliam d'amor la rosa: amiamo or quando
esser si puote riamato amando».

Tacque, e concorde de gli augelli il coro,
quasi approvando, il canto indi ripiglia.
Raddoppian le colombe i baci loro,
ogni animal d'amar si riconsiglia;
par che la dura quercia e 'l casto alloro
e tutta la frondosa ampia famiglia,
par che la terra e l'acqua e formi e spiri
dolcissimi d'amor sensi e sospiri.

Fra melodia sì tenera, fra tante
vaghezze allettatrici e lusinghiere,
va quella coppia, e rigida e costante
se stessa indura a i vezzi del piacere.
Ecco tra fronde e fronde il guardo inante
penetra e vede, o pargli di vedere,
vede pur certo il vago e la diletta,
ch'egli è in grembo a la donna, essa a l'erbetta.

Ella dinanzi al petto ha il vel diviso,
e 'l crin sparge incomposto al vento estivo;
langue per vizzo, e 'l suo infiammato viso
fan biancheggiando i bei sudor più vivo:
qual raggio in onda, le scintilla un riso
ne gli umidi occhi tremulo e lascivo.
Sovra lui pende; ed ei nel grembo molle
le posa il capo, e 'l volto al volto attolle,

e i famelici sguardi avidamente
in lei pascendo si consuma e strugge.
S'inchina, e i dolci baci ella sovente
liba or da gli occhi e da le labra or sugge,
ed in quel punto ei sospirar si sente
profondo sì che pensi: «Or l'anima fugge
e 'n lei trapassa peregrina». Ascosi
mirano i duo guerrier gli atti amorosi.

(xvi, 14-19)

Soffermandoci sul Tasso lirico rischiamo di perdere di vista un altro aspetto importante del poema, cioè l'aspetto narrativo, il Tasso narrativo e il Tasso teatrale. Vorrei che su questo Fortini intervenisse, dicesse qualcosa su un Tasso che è già melodramma, leggendo magari delle parti che riguardano questo aspetto del Tasso.

Scusa, Santarone, mi sembra che prima del Tasso melodrammatico sarebbe opportuno mettere in evidenza l'aspetto in una certa misura meno noto del Tasso, che è l'aspetto puramente narrativo. L'aspetto melodrammatico è passato per esempio nella tradizione del canto popolare, i famosi canti dei gondolieri veneziani che recitavano Tasso nella notte a distanza l'uno dall'altro, uno diceva una strofe, l'altro rispondeva con un'altra.

Ma c'è in Tasso un movimento narrativo nel senso migliore, nel senso prosastico migliore che è dato dall'interesse che egli ha portato alla storia. La *Gerusalemme* è un romanzo storico.

A questo proposito ti volevo chiedere una cosa. Mi viene in mente un confronto con l'«Orlando furioso». Il poema di Ariosto presenta una struttura circolare, una struttura aperta in un certo senso, mentre nella «Gerusalemme» noi abbiamo un inizio, uno svolgimento e una fine. Diciamo che in un certo senso lo svolgimento narrativo della «Gerusalemme» potrebbe anticipare il romanzo moderno.

Credo che anticipi il romanzo moderno pur procedendo attraverso delle coppie di antitesi, che sono state messe in evidenza per esempio dallo Zatti molto giustamente, cioè il campo cristiano e il campo pagano, il tempo cristiano e il tempo pagano, e tutto questo intorno a questa imprevedibile Gerusalemme. È un movimento abbastanza complesso. Dicevo c'è il movimento lineare, dall'inizio alla fine, che è nel tempo, che è puramente narrativo, e poi c'è un movi-

mento che direi elicoidale, non a pianta centrale come nell'Ariosto ma elicoidale, che sempre più si stringe intorno alla capitale assediata.

Ricordiamo tra le altre cose che in questo assedio uno dei modelli presenti a Tasso è l'«Iliade», un assedio sotto le mura della città, dopo una guerra... Quindi mi sembra che questo modello conti molto.

Io non tralascerei l'importanza di Guglielmo di Tiro e degli altri storici delle crociate che Tasso ha studiato e inserito... C'è un atteggiamento volontariamente medievaleggiante, per dir così, goticizzante in Tasso, che ne fa già un autore, direi, che anticipa di un secolo certi effetti, certe tendenze. D'altronde questo l'abbiamo visto anche nel suo gusto per il Nord, che appare frequentemente tanto nel romanzo, stavo per dire, cioè nella *Gerusalemme*, quanto in altri testi.

Forse invece quando si viene a parlare dell'aspetto teatrale e come nesso fra il momento narrativo e il momento teatrale...

Ecco, vogliamo sentire qualcosa.

Certo, mi pare si potrebbero prendere vari momenti, ma ce n'è uno celeberrimo che è quello del duetto di Rinaldo e di Armida. C'è la grande scena dell'abbandono di Armida. Rinaldo è stato persuaso dai due che sono venuti a prelevare, si sta allontanando, Armida se ne accorge, compare anelante, forsennata e tenta, fa di tutto per persuadere Rinaldo o a rimanere o a portarla via con lui.

Qual musico gentil, prima che chiara
altamente la voce al canto snodi,
a l'armonia gli animi altrui prepara
con dolci ricercate in bassi modi,
così costei, che ne la doglia amara
già tutte non oblia l'arti e le frodi,
fa di sospir breve contento in prima
per dispor l'alma in cui le voci imprima.

Poi cominciò: «Non aspettar ch'io preghi,
 crudel, te, come amante amante deve.
 Tai fummo un tempo; or se tal esser neghi,
 e di ciò la memoria anco t'è greve,
 come nemico almeno ascolta: i preghi
 d'un nemico talor l'altro riceve.
 Ben quel ch'io chieggiò è tal che darlo puoi
 e integri conservar gli sdegni tuoi.

Se m'odii, e in ciò diletto alcun tu senti,
 non te 'n vengo a privar: godi pur d'esso.
 Giusto a te pare, e siasi. Anch'io le genti
 cristiane odiai, no 'l nego, odiai te stesso.
 Nacqui pagana, usai vari argomenti
 che per me fosse il vostro imperio oppresso;
 te perseguii, te presi, e te lontano
 da l'arme trassi in loco ignoto e strano.

Aggiungi a questo ancor quel ch'a maggiore
 onta tu rechi ed a maggior tuo danno:
 t'ingannai, t'allettai nel nostro amore;
 empia lusinga certo, iniquo inganno,
 lasciarsi còrre il virginal suo fiore,
 far de le sue bellezze altrui tiranno,
 quelle ch'a mille antichi in premio sono
 negate, offrire a novo amante in dono!

Sia questa pur tra le mie frodi, e vaglia
 sì di tante mie colpe in te il difetto
 che tu quinci ti parta e non ti caglia
 di questo albergo tuo già sì diletto.
 Vattene, passa il mar, pugna, travaglia,
 struggi la fede nostra: anch'io t'affretto.
 Che dico nostra? ah non più mia! fedele
 sono a te solo, idolo mio crudele.

Solo ch'io segua te mi si conceda:
 picciola fra nemici anco richiesta.
 Non lascia indietro il predator la preda;
 va il trionfante, il prigionier non resta.

Me fra l'altre tue spoglie il campo veda
 ed a l'altre tue lodi aggiunga questa,
 che la tua schernitrice abbia schernito
 mostrando me sprezzata ancella a dito.

...

Misera! ancor presumo? ancor mi vanto
 di schernita beltà che nulla impetra?»
 Volea più dir, ma l'interruppe il pianto
 che qual fonte sorgea d'alpina pietra.
 Prendergli cerca allor la destra o 'l manto,
 supplichevole in atto, ed ei s'arresta,
 resiste e vince; e in lui trova impedita
 Amor l'entrata, il lagrimar l'uscita.

...

Poi le risponde: «Armida, assai mi pesa
 di te; sì potess'io, come il farei,
 del mal concetto ardor l'anima accesa
 sgombrarti: odii non son, né sdegni i miei,
 né vuo' vendetta, né rammento offesa;
 né serva tu, né tu nemica sei.
 Errasti, è vero, e trapassasti i modi,
 ora gli amori essercitando, or gli odi;

ma che? son colpe umane e colpe usate:
 scuso la natia legge, il sesso e gli anni.
 Anch'io parte fallii; s'a me pietate
 negar non vuo', non fia ch'io te condanni.
 Fra le care memorie ed onorate
 mi sarai ne le gioie e ne gli affanni,
 sarò tuo cavalier quanto concede
 la guerra d'Asia e con l'onor la fede.

...

Rimanti in pace, i' vado; a te non lice
 meco venir, chi mi conduce il vieta.
 Rimanti, o va per altra via felice,
 e come saggia i tuoi consigli acqueta».
 Ella, mentre il guerrier così le dice,
 non trova loco, torbida, inquieta;
 già buona pezza in dispettosa fronte
 torva riguarda, al fin prorompe a l'onte:

«Né te Sofia produsse e non sei nato
de l'azio sangue tu; te l'onda insana
del mar produsse e 'l Caucaso gelato,
e le mamme allattàr di tigre ircana.
Che dissimulo io più? l'uomo spietato
pur un segno non diè di mente umana.
Forse cambiò color? forse al mio duolo
bagnò almen gli occhi o sparse un sospir solo?

...
Vattene pur, crudel, con quella pace
che lasci a me; vattene, iniquo, omai.
Me tosto ignudo spinto, ombra seguace
indivisibilmente a tergo avrai.
Nova furia, co' serpi e con la face
tanto t'agiterò quanto t'amaï.
E s'è destin ch'esca del mar, che schivi
gli scogli e l'onde e che a la pugna arrivi,

là tra 'l sangue e le morti egro giacente
mi pagherai le pene, empio guerriero.
Per nome Armida chiamerai sovente
ne gli ultimi singulti: udir ciò spero».
Or qui mancò lo spinto a la dolente,
né quest'ultimo suono espresse intero;
e cadde tramortita e si diffuse
di gelato sudore, e i lumi chiuse.

(xvi, 43-48, 51, 53-54, 56-57, 59-60)

Mi sembra che da questa lettura che hai fatto, dal canto xvi, emerga con forza questo elemento centrale nella «Gerusalemme», il teatro, la forte teatralità del poema, la capacità che ha Tasso di creare vere e proprie scene da teatro barocco. Ecco, a questo proposito volevo ricordarti un'altra ottava, un altro luogo, un altro passo famoso di Tasso. Alla fine della «Gerusalemme» il Soldano, l'eroe pagano, guarda dall'alto di una torre la sconfitta imminente del suo esercito e dice: «l'alta tragedia de lo stato umano» (xx, 73, 6). Ecco, è un'amara riflessione di Soldano.

Vedi, io darei un'interpretazione meno moderna in questo caso della parola «tragedia». Perché la parola «tragedia» è venuta a significare nel nostro tempo un alcunché di collegato col fato, col destino. Invece, secondo me, in questo punto è proprio in un senso più propriamente di genere letterario che Tasso parla: «mirò, quasi in teatro od in agone, | l'aspra tragedia de lo stato umano». «In teatro»: cioè questa tragedia, come quella, per intendersi, aristotelica, quella che si componeva allora in Italia, quella che Tasso conosceva bene e che aveva praticato, appunto, nel *Torrismondo*, per esempio, è quella della condizione umana. Non vuol dire che la vita umana è tragica, vuol dire che la vita umana gli si presenta nella forma di uno spettacolo.

Quindi questo termine «tragedia» ha anche un significato tecnico, potremmo dire.

Un significato tecnico, appunto, esattamente. A cui poi si aggiunge il tema dei «gran giochi del caso e de la sorte». «I gran giochi»: cioè quello che per i barocchi è il «teatro del mondo», è la nozione di «teatro del mondo» tipica del pensiero spagnolo soprattutto di quel periodo.

Noi sappiamo, tra le altre cose, che sul caso e sulla sorte, sulla fortuna, ai tempi di Tasso c'era un dibattito molto acceso.

Un dibattito intenso che toccava temi di eresia. La Chiesa era particolarmente sensibile. Per esempio la parola «sorte» era da evitare se non si volevano noie, mentre si accettava «fortuna». La Fortuna, tra l'altro, è un personaggio della *Gerusalemme*.

Quello che è curioso – e che mi è accaduto un giorno – [è] che un libro cade per terra, si apre: è il secondo tomo della *Guerra giudaica* di Giuseppe Flavio nella quale viene raccontato l'assedio di Gerusalemme e la distruzione di Gerusalemme e del Tempio compiuta dai Romani a opera delle truppe di Vespasiano e di Tito. Ora l'occhio mi cade su un passo che mi fa sussultare: Tito è con i suoi maggiori uffi-

ciali in vista di Gerusalemme nel momento in cui i Romani stanno sferrando un attacco sotto la torre Antonia, credo. Gli abitanti di Gerusalemme, i Giudei, si difendono dall'interno e dice l'autore: «contemplò questa battaglia che si svolgeva come una guerra di teatro».

Un modello evidente.

Un modello evidentissimo. Ora il Tasso ha citato più volte Giuseppe Flavio, ma non era stato mai rilevato questo punto perché in genere quando si arrivava, appunto, al passo «quasi in teatro od in agone, | l'aspra tragedia ...», i commentatori, già i commentatori antichi del Cinquecento, citavano piuttosto Virgilio, dove parla di un luogo che sembra fatto come un teatro. E tra l'altro questo c'è anche nello stesso Tasso.

Ma che significato può avere questo spostamento di modelli da Virgilio a Giuseppe Flavio?

Secondo me è fortissimo perché è un'ottica completamente diversa. Non è l'identificazione di un fatto di natura come un fatto artificiale, cioè una località dove si possono rappresentare delle scene, ma invece è il fatto che è un personaggio che vede questo e che metaforizza, per dir così, quello che si sta svolgendo, cioè la grande scena del campo di battaglia la fa diventare come un terribile gioco, viene usata la parola «gioco», teatro è gioco, tragedia, ma intesa come opera teatrale. A parte, ovviamente, il passaggio che c'è tra la poesia di Virgilio e la prosa politica, diciamo, storico-politica di Giuseppe Flavio.

Questo dimostra ancora una volta l'interesse di Tasso verso questa tradizione in fondo narrativa più che lirica.

Narrativa. Io credo che non si metterà mai abbastanza in evidenza questo. Naturalmente accade che questo si avverta meno sia perché noi siamo figli del decadentismo, figli cioè di una lettura degustativa e sublime di Tasso, sia perché solo sulla grande distanza, leggendo per intero la *Geru-*

salemme, si avverte questo fiato. È l'opposto di quello che dicevo per Dante: mentre Dante non può essere letto di seguito, Tasso deve essere letto di seguito se si vuole capire questo flusso andando al di là del tessuto lirico o, diciamo, delle citazioni squisite che se ne possono fare.

Tasso nell'ultima parte della sua vita ha sviluppato una ricchezza straordinaria di endecasillabo sciolto, sia nel *Torrismondo* sia nel *Mondo creato*, questo lungo poema che contiene delle cose mirabili in un senso, appunto, che è facile chiamare barocco, ma che bisognerebbe forse analizzare con altri termini tanto mi sembra divergere da quello del Marino. Faccio un esempio dal *Torrismondo*, sentite questa tonalità:

Perdere ancora il cielo il sol dovrebbe
e il sole i raggi e la sua luce il giorno
e per pietà celar l'oscura notte
il fallo altrui col tenebroso manto
perdere il mare i lidi e l'alte sponde
gli ondosi fiumi e ricoprir la terra
ingrata or che non sente e non conosce
il danno proprio e non s'adira e sterpe
e faggi e orni pini cerri antiche
querce alti sepolcri e d'infelice morte
dolente e mesto albergo pur non crolla
questa gran reggia e le superbe torri
e non percote i monti ah duri monti
e non rompe i lor gioghi e i gravi sassi
dell'aspre rupi non trabocca al fondo
e nel suo grembo alta ruina involve
di mete e di colossi e di colonne.

Scusa Fortini, qui mi sembra che emerga un manierismo funebre molto accentuato, un senso dell'orrore che richiama anche delle cose del «Mondo creato» che abbiamo letto prima.

Tutto il finale del *Mondo creato* è in questa chiave. Ma direi che si tratta di un elemento stilistico che, per esempio, bisognerebbe mettere in evidenza attraverso le varianti

della *Conquistata*, cioè tutto il grande lavoro di correzione che il Tasso ha fatto. Ora, in tutto questo, veramente si potrebbe dire che c'è una sorta di ossessione, che in qualche modo è nel Tasso una pazzia sulla pazzia, cioè alla genialità il Tasso aggiunge dei momenti come di opacità. Non voglio dire di scarsa intelligenza, ma certo la vigilanza critica del Tasso non è continua e allora spesso in queste parti il sublime e il monotono si uniscono, che è poi il destino della *Conquistata*. La *Conquistata* ha delle parti straordinarie e nello stesso tempo si ha l'impressione di una sorta di applicazione volontaria a distruggere le cose che egli aveva già detto nella *Liberata*. Non sempre, il problema è che ci sono dei passi splendidi, delle invenzioni straordinarie. Però è come se questa volontà di fare l'Escoriale, per essere precisi, questa volontà di fare una grande architettura solenne e funebre, qualche volta prevalesse. Come ho già detto, c'è un elemento di immaturità.

Qui entra la Controriforma, mi sembra, la cultura della Controriforma, e questo modo persecutorio che lui aveva di vivere il senso del peccato, questo senso del peccato che Tasso viveva in maniera estremamente persecutoria, al punto da farsi correggere, in maniera quasi sadomasochistica, la «Gerusalemme».

Ma anche ambigua, anche ambigua, perché per un verso è sincero – se si può parlare di sincerità in quello che era, ovviamente, un personaggio schizoide –, è sincero nei suoi tormenti di tipo religioso, la sua preoccupazione di ortodossia. Nello stesso tempo c'è questa continua volontà di sfida, di provocazione...

Scusa se ti interrompo. Volevo leggere un brano brevissimo di una lettera del 1576 indirizzata a Luca Scalabrino, in cui sembrerebbe proprio che da parte di Tasso ci sia una coscienza lucidissima di questa provocazione: «Farò il collo torto, e mostrerò ch'io non ho avuto altro fine che di servire al politico; e con questo scudo cercherò di assicurare ben bene gli amori e gli

incanti». Qui sembra proprio che lui abbia una coscienza chiarissima, un calcolato atteggiamento doppio.

Sì, questo calcolato atteggiamento doppio direi che è un elemento, anzi è l'elemento, il solo elemento che giustifichi l'interpretazione romantica del Tasso, cioè Tasso come vittima della società, vittima della Chiesa, vittima della Controriforma. Dimenticando che egli è spesso una vittima volontaria, è, diciamo così, una natura che si esprime continuamente nel rischio e nell'oltranza della sfida. Non dimentichiamo che Armida alla fine della *Gerusalemme* si presenta a Rinaldo e gli dice: «Ecco l'ancilla tua».

Cioè le parole della Vergine.

Con le parole che indirizzava la Madonna. Voglio dire, è una bella pretesa quella del Tasso di non essere controllato in questo senso. E qui altre cose ancora si potrebbero aggiungere, magari ne parleremo.

Il mito romantico di Tasso è sopravvissuto fino agli inizi del nostro secolo, fino al 1909 quando Guido Gozzano nella *Signorina Felicita* scrive:

Tra i materassi logori e le ceste
v'erano stampe di persone egregie;
incoronato delle frondi regie
v'era Torquato nei giardini d'Este.
«Avvocato, perché su quelle teste
buffe si vede un ramo di ciliegie?»
Io risi, tanto che fermammo il passo,
e ridendo pensai questo pensiero:
Oimé! La Gloria! un corridoio basso,
tre ceste, un canterano dell'Impero,
la brutta effigie incorniciata in nero
e sotto il nome di Torquato Tasso!

(vv. 157-68)

«Canto l'arme pietose e 'l capitano | che 'l gran sepolcro liberò di Cristo» (I, 1, 1-2).

Caro Santarone, vedi, il Tasso a 15 anni, nel 1559, quando stava a Venezia con il padre e per questo veniva chiama-

to il Tassino, aveva cominciato a scrivere un poema che si chiamava *Il Gierusalemme* e il v. 1 era «L'armi pietose io canto e l'alta impresa». Poi, otto anni più tardi, quando aveva finito, il poema cominciava col verso che tu hai detto e che tutti conosciamo. Però con questo non era contento, non era contento per una serie di motivi abbastanza complicati e legati anche ai suoi scrupoli religiosi. E quindi ha continuato tutta la vita a proporre delle varianti. Finché alla fine, solo due anni prima della morte, quando ha pubblicato e curato personalmente l'edizione del rifacimento del poema, cioè la *Gerusalemme Conquistata*, che lui ha sempre considerato essere la vera e la sola autorevole sua opera, quella contraddizione che c'era, «l'arme pietose» sparisce e diventa «Io canto l'arme e il cavalier soprano».

Ora, io mi sono chiesto di dove potesse venire al Tasso questa immagine delle armi pie, cioè religiose. Ora questa cosa è... sai in Virgilio spesso c'è «impia arma», le armi irreligiose, empie. Ma qui c'è...

...sembra proprio un rovesciamento quello di Tasso...

...un rovesciamento, c'è un rovesciamento. Ora uno scopre con un certo stupore che nell'ultimo capitolo del *Principe* di Machiavelli, che Tasso poteva benissimo aver letto anche perché numerose edizioni erano state fatte proprio nella Venezia nella quale lui viveva allora, Machiavelli traduce, cita un passo di Livio che così suona: «perché quella guerra è giusta che l'è necessaria, e quelle armi sono pietose, dove non si spera in altro che in elle». E altri esempi del genere non si trovano prima, non si trovano a stampa prima. E allora quindi, in sostanza, la parola «armi pietose», capisci, qui è Machiavelli.

Mi sembra che anche in altri luoghi Machiavelli utilizzi questo richiamo.

Sì, sì, è vero. Machiavelli l'adopera due altre volte. Due altre volte nelle *Istorie fiorentine* e ancora in un altro testo.

Insomma, si tratta, mi sembra di capire, di una vera e propria volontà di sfida, di provocazione, da parte...

Sì, una volontà autodistruttiva, nevrotica. Perché poi la cosa paradossale è che tra quelli che hanno criticato, che hanno scatenato quella disputa che per anni ha tenuto in movimento la cultura italiana di allora sulla *Gerusalemme*, nessuno ha rilevato questa cosa.

Nonostante Machiavelli fosse un autore, in un certo senso, conosciuto.

Ma come, figurarsi questi Fiorentini che hanno, diciamo così, tolto la pelle al Tasso... anzi guarda, posso dirti questo: che hanno criticato l'espressione «armi pietose», dicendo che invece di tradurre il «pius» latino con «pietoso» si poteva tradurlo in altro modo. Ma nessuno ha ricordato Machiavelli. Ma perché? Ma perché Machiavelli era all'indice, era stata messa all'indice proprio in quegli anni lì l'intera opera. Quindi era meglio assolutamente non nominarlo. Ora questo è abbastanza curioso.

Quindi si tratta di una sorta di mascheramento da parte di Tasso.

È un vero e proprio mascheramento, il che è molto strano. Ma poi non c'è solo questo. C'è questa faccenda del «cavalier soprano».

Mi richiama Dante questo «cavalier soprano».

Guarda: il «cavalier soprano» lo si trova tre o quattro volte nella *Gerusalemme*, verso la fine, e viene usato come definizione del capo degli eserciti pagani. Emireno è chiamato spesso il «cavalier soprano». Ma questo «cavalier soprano» è detto nell'*Inferno* di Dante in Malebolge, nel canto xviii a scherno di un avaro: «Vegna il cavalier soprano» – in questa posizione dell'endecasillabo, cioè nel secondo emistichio: «Vegna il cavalier soprano, | che recherà la tasca co' tre becchi!» (vv. 72-73). Ora non so se vi rendete conto di che cosa incredibile è questa, che il Tasso

prenda questa locuzione di Dante, la metta a definire nientemeno che il «pio Enea»; ma nel corso del poema, del rifacimento, e cioè della *Conquistata*, non toglie la qualifica di «cavalier soprano» al capo dell'esercito avversario. C'è quasi una simmetria, tutti e due sono due «cavalier soprani». Per di più prende questo termine per un dannato dantesco e lo mette a definire il pio e santissimo e un po' noioso Goffredo.

Anche questo mi sembra che sia uno di quei casi, di quella... una vocazione a giocare d'astuzia. Si potrebbe arrivare perfino a dire che nella gara sotterranea a distanza tra Ariosto e Tasso, così come l'Ariosto comincia il suo poema nel v. 1 con un mezzo verso dantesco, col primo emistichio: «Le donne 'e cavalier, li affanni e li agi | che ne 'nvogliava amore e cortesia», dice Dante (*Purgatorio*, XIV, 109-110), e quello dice «Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori»... E il Tasso cosa fa? Prende anche lui un pezzo di Dante, solo che lo mette in seconda posizione. Benissimo: tu, Ludovico hai usato Dante nella prima metà, e io Torquato ti faccio vedere che adopero Dante nella seconda metà.

Un gioco di specchi proprio voluto, ricercato.

«Canto l'arme e il cavalier soprano». Ma soprattutto poi c'è una cosa ancora più sottile. Uno di questi critici del Cinquecento che hanno commentato la *Gerusalemme*, dicono, a proposito del richiamo dell'«arme pietose» – e fanno riferimento al testo di Livio, non all'uso che Machiavelli ne fa –, dicono: be' tutto sommato poi in fondo chi dice quella frase di Livio è un nemico di Roma e quindi forse si potrebbe anche intendere che l'«arme pietose» non sono soltanto quelle dei cristiani, sono anche quelle dei pagani, poveretti, anche quelli si battono per una causa, che dal loro punto di vista è causa giusta. Molto strana questa cosa. Infatti ci penserà, evidentemente queste osservazioni gli sono arrivate all'orecchio, e corregge «Io canto l'arme», e basta. «Arma virumque cano», copia identica a Virgilio.

L'acqua in un tempo, il vento e la tempesta
ne gli occhi a i Franchi impetuosa fère,
e l'improvvisa violenza arresta
con un terror quasi fatal le schiere.
La minor parte d'esse accolta resta
(ché veder non le puote) a le bandiere.
Ma Clorinda, che quindi alquanto è lunge,
prende opportuno il tempo e 'l destrier punge.

Ella gridava a i suoi: «Per noi combatte,
compagni, il Cielo, e la giustizia aita;
da l'ira sua le faccie nostre intatte
sono, e non è la destra indi impedita,
e ne la fronte solo irato ei batte
de la nemica gente impaurita,
e la scote de l'arme, e de la luce
la priva: andianne pur, ché 'l fato è duce».

Così spinge le genti, e ricevendo
sol nelle spalle l'impeto d'inferno,
urta i Francesi con assalto orrendo,
e i vani colpi lor si prende a scherno.
Ed in quel tempo Argante anco volgendo
fa de' già vincitor aspro governo,
e quei lasciando il campo a tutto corso
volgono al ferro, a le procelle il dorso.

Percotono le spalle a i fuggitivi
l'ire immortali e le mortali spade,
e 'l sangue corre e fa, commisto a i rivi
de la gran pioggia, rosseggiar le strade.
Qui tra 'l vulgo de' morti e de' mal vivi
e Pirro e 'l buon Ridolfo estinto cade;
e toglie a questo il fier circasso l'anima,
e Clorinda di quello ha nobil palma.

Così fuggiano i Franchi, e di lor caccia
non rimaneano i Siri anco o i demoni.
Sol contra l'arme e contra ogni minaccia
di gragnuole, di turbini e di tuoni

volgea Goffredo la sicura faccia,
rampognando aspramente i suoi baroni;
e, fermo anzi la porta il gran cavallo,
le genti sparse raccogliea nel vallo.

E ben due volte il corridor sospinse
contra il feroce Argante e lui ripresse,
ed altrettante il nudo ferro spinse
dove le turbe ostili eran più spesse;
al fin con gli altri insieme ei si ristinse
dentro a i ripari, e la vittoria cesse.
Tornano allora i saracini, e stanchi
restan nel vallo e sbigottiti i Franchi.

Né quivi ancor de l'orride procelle
ponno a pieno schivar la forza e l'ira,
ma sono estinte or queste faci or quelle,
e per tutto entra l'acqua e 'l vento spira.
Squarcia le tele e spezza i pali, e svelle
le tende intere e lunge indi le gira;
la pioggia a i gridi, a i venti, a i tuon s'accorda
d'orribile armonia che 'l mondo assorda.

(VII, 116-22)

Le ottave della battaglia mi fanno venire alla mente un saggio di Sergio Zatti intitolato «L'uniforme cristiano e il multiforme pagano». Volevo citarti alcune cose da questo saggio che mi sembra abbastanza emblematico, importante. Scrive Zatti: «La guerra per la conquista di Gerusalemme rinvierebbe ad una lotta per l'egemonia che si instaura fra due codici diversi, fra due sistemi di valori antitetici. Dell'uno sono campioni i Pagani e ... si richiama agli ideali di un umanesimo laico, materialista e pluralista; dell'altro ... i Crociati, e dà voce alle istanze religiose autoritarie della cultura della Controriforma». Vorrei che tu commentassi quest'affermazione di Zatti.

Vedi, questi studi dello Zatti sono molto importanti, molto importanti e molto seri. E tuttavia ti dirò che questa interpretazione, in cui si oppone da un lato una sorta di umanesimo laico al mondo della Controriforma, non mi pare

troppo persuasiva. Mentre invece è molto persuasiva l'idea che ci siano queste coppie antitetiche, un sistema di coppie antitetiche. Ora un esempio di questo è proprio, per esempio, la descrizione della battaglia: la natura, in questo caso la pioggia, i tuoni, i nubi, eccetera, non sono un'espressione «naturale», sono espressione della magia. La magia che li ha suscitati, sono i demoni.

Quindi l'universo dei Pagani appare come un qualcosa di multiforme e imprevedibile, al quale si oppone una sorta di unità, di blocco, che è rappresentato simbolicamente da Goffredo ma anche dai suoi cavalieri.

Ricordiamo che proprio Goffredo, che è il campione della cristianità, rappresenta questa sorta di codice repressivo cristiano, «intollerante delle diversità», come scrive proprio Zatti, all'interno di «un processo di riduzione dal vario all'uno, dal disordine al corale».

Infatti la storia interna del campo cristiano è una storia di dissidenze, è una storia di conflitti e di dissidenze...

...e di abbandoni anche...

...di allontanamento, di partenze dal centro verso la periferia. La periferia è il mondo della tentazione, il mondo del tradimento, in un certo senso, della diserzione, che corrisponde al mondo del piacere.

Clamoroso il caso delle Isole Fortunate che sono addirittura al di là dello stretto di Gibilterra.

Ma anche all'interno della città, quello che è sotterraneo, queste caverne dove i maghi esercitano le proprie pratiche...

...le grotte...

...le grotte. Oppure dove si riuniscono i consigli di guerra, i cunicoli attraverso i quali si può raggiungere il centro della città, tutto questo è una simbologia del multiforme, del diverso, del fratto opposto all'unità, alla «ragion nell'arme sue rinchiusa» dei versi citati in altra occasione a proposito dei due cavalieri che vanno a cercare Rinaldo.

Potremmo dire che Tasso simpatizzi per questi rappresentanti della cultura pagana o è un po' una forzatura moderna questa interpretazione?

Questo è stato detto per Milton, non poi troppi decenni dopo il Tasso; si è detto che Milton era del partito del demonio. Ora non direi che Tasso possa essere messo nell'ordine degli amanti del demonio. In realtà a lui non interessa tanto l'universo della magia, interessa l'universo del piacere, ma questo piacere è continuamente pervaso da una lacerazione, da un sentimento di colpa e di nostalgia. È l'età dell'oro, l'età dell'oro dell'*Aminta*, l'età dell'oro delle Isole Fortunate.

Ma ecco omai l'ora fatale è giunta
che 'l viver di Clorinda al suo fin deve.
Spinge egli il ferro nel bel sen di punta
che vi s'immerge e 'l sangue avido beve;
e la veste, che d'or vago trapunta
le mammelle stringea tenera e leve,
l'empie d'un caldo fiume. Ella già sente
morirsi, e 'l piè le manca egro e languente.

Segue egli la vittoria, e la trafitta
vergine minacciando incalza e preme.
Ella, mentre cadea, la voce afflitta
movendo, disse le parole estreme;
parole ch'a lei novo un spirto ditta,
spirto di fé, di carità, di speme:
virtù ch'or Dio le infonde, e se rubella
in vita fu, la vuole in morte ancella.

«Amico, hai vinto: io ti perdon... perdona
tu ancora, al corpo no, che nulla pave,
a l'alma sì; deh! per lei prega, e dona
battesmo a me ch'ogni mia colpa lave».
In queste voci languide risuona
un non so che di flebile e soave
ch'al cor gli scende ed ogni sdegno ammorza,
e gli occhi a lagrimar gli invoglia e sforza.

(XII, 64-66)

Queste ottave che hai letto sulla morte di Clorinda richiamano l'importanza del discorso lirico nel Tasso. Voglio dire che per quanto sia necessario accentuare l'elemento romanzesco, l'elemento narrativo, come abbiamo fatto in altri luoghi della nostra conversazione, è indubbio che nella nostra coscienza di moderni continuano a prevalere gli elementi lirici. Lo stesso Tasso sia nella «Gerusalemme» sia in opere più tarde sperimenta direi proprio degli effetti musicali al limite dell'estenuazione. Vorrei che tu facessi qualche esempio.

Sì, al limite dell'estenuazione. Un testo straordinario del Tasso e poco noto si chiama *Il rogo amoroso*, ed è una sorta di cantata che egli scrisse molto tardi, nel 1588. Incredibili gli effetti d'eco, è un sistema di eco, è un sistema di endecasillabi diciamo di una morbidezza ed estenuazione perfino eccessiva. Io vorrei dare un esempio:

Piangea Corinna in lacrimoso canto
e nel pianto canoro i sette colli
rispondevan Corinna e il toscio fiume
risonavan Corinna e i chiari fonti
Corinna, più lontan i verdi boschi
Corinna mormorar l'ombrese valli
tal che ninfe e pastor quel suon deluse
gioiosa no ma dolorosa imago.

È pura melodicità, Fortini.

Pura melodicità. Dove «gioiosa» e «dolorosa» con rima interna, dove «imago» significa eco, è la definizione che viene data di Eco come rima interna. L'eco è una rima interna. Ora il verso contiene apparentemente una contraddizione: una imago, un'eco non gioiosa ma dolorosa, c'è anche un ricordo oraziano, ma non è questo che interessa. È il fatto che le due sillabe che separano gioiosa da dolorosa – faccio notare che è un verso tutto tenuto sulle «o»: «gioiosa no ma dolorosa imago» – queste sillabe che separano il

«no» e il «ma» in realtà si annullano a vicenda. In realtà è come se dicesse: «gioiosa sì e dolorosa imago».

E questa contraddizione polare, questa coincidenza degli opposti, questa mancanza profonda di dialettica... Tasso non è un poeta dialettico, è un poeta che ignora la dialettica, che è sbattuto continuamente da un estremo all'altro. Nel nostro tempo abbiamo un esempio di poeta di questo tipo: è Pasolini. Dove il massimo desiderio è quello dell'identità, un'eco che rimanda, uno specchio che riflette. Ora qui c'è proprio il Tasso che arriva a una sorta di ininterrotta, non so come dire, riverberazione di sillabe e di rime.

E qui vorrei concludere richiamandomi anche alla *Gerusalemme*. Cioè l'immensa vicenda epica, il tempo narrativo, di cui abbiamo parlato nella *Gerusalemme*, sono una sorta di peso. Gli eroi cristiani o pagani, Goffredo o Solimano, ma anche Rinaldo, anche Tancredi, sono come schiacciati dal peso di un dovere, dal peso dell'azione, dal peso del tempo. E quindi cercano continuamente di sfuggire dalla meta...

...di evadere...

...di evadere. Evadere da quello che si potrebbe chiamare il demone della narrazione. Allora a questo punto cercano la vittoria del disinganno, l'eco che delude. Ecco, allora il verso si ripiega su di sé, si fa circolare; Tasso, come forse ha sempre sognato, torna infante, torna in una madre prenatale, in una condizione quasi di ipnosi. Quindi il mondo gli diventa, in tutta questa parte del *Rogo amoroso* ma anche in buona parte del *Mondo creato*, cioè diciamo in tutta l'ultima parte, quando quest'uomo sfinito sente avvicinarsi la morte... concepisce il verso come una conchiglia dentro la quale c'è solo un tuono, una eco vana di tempeste di mare e di cielo, di battaglie.

Leopardi

Nel dicembre 1946 Franco Fortini scrisse sul «Politecnico» un articolo su Leopardi nel quale invitava a «prendere sul serio» il poeta di Recanati.

La critica leopardiana – scriveva Fortini – ha seguito la via della piramide, si è messa a spogliare diligentemente lo «Zibaldone», i «Pensieri», le «Opere», a far la storia dei motivi, la genesi delle immagini, per salire alla poesia, e persuadere che il pruno si mostrava rigido e feroce solo per portare la rosa sulla cima, che tutto quel travaglio e quel pensiero non ad altro tendevano che ad affinarsi in immagine, in parola, in sillaba, in nulla finalmente; perché quella lettura di Leopardi sognava la ben nota Poesia Universale, bianca, assoluta, vuota, «ne varietur».

Scusa, Santarone, mi pare che tu abbia fatto molto bene a ricordare questo remotissimo mio scritto perché appunto veniva, posso dire, primo in quella che è stata poi una lunga revisione in questo senso, già introdotta in parte da certe cose di Binni e che poi si sarebbe sviluppata soprattutto con Cesare Luporini, e poi, naturalmente, più tardi ancora con Sebastiano Timpanaro.

Devo però anche dire subito che sul momento non è che questo avesse particolare risonanza, avesse avuto particolare risonanza. Si trattava di riprendere la lettura di tutto Leopardi, lettura che è stata fatta, possiamo dire, soltanto nell'ultimo ventennio. Di qui viene una sorta di lettura antisu-

blime che ritenevo si dovesse fare di certi testi anche assolutamente canonici. Pensiamo il modo con il quale è stato letto e viene tuttora letto un testo come *L'infinito*, che si potrebbe quasi dire è per il filisteo italiano la somma, la poesia con la P maiuscola della nostra letteratura.

Vuoi provare a leggere «L'infinito», a dare un esempio concreto di questa...

Volevo aggiungere che va messo, va situato probabilmente, *L'infinito* in quegli altri testi del 1819 che Leopardi scrive, come per esempio il frammento «Odi, Melisso: io vo' contarti un sogno | di questa notte, che mi torna a mente | in riveder la luna ...», oppure la stupenda *Sera del dì di festa*, dove c'è una analoga ispirazione idillica. Non è un caso che egli abbia fatto dei progetti di idilli proprio in quell'anno...

Ma tu ti riferisci proprio agli idilli teocritei, proprio all'idillio inteso come genere letterario.

Agli idilli teocritei, sì, sì, intesi nel senso del quadretto, come genere letterario. In questo senso *L'infinito* può essere letto in modo più domestico...

...meno sublime...

...meno sublime e meno alla ricerca di tutte quelle straordinarie corrispondenze, e di tutta quella sorta di profondità filosofica e teorica che gli è stata attribuita e che forse, forse mi permetto di dire, potrebbe meglio essere ascritta ad altra poesia di Leopardi.

O graziosa luna, io mi rammento
che, or volge l'anno, sovra questo colle
io venia pien d'angoscia a rimirarti:
e tu pendevi allor su quella selva
siccome or fai, che tutta la rischiari.
Ma nebuloso e tremulo dal pianto
che mi sorgea sul ciglio, alle mie luci
il tuo volto appariva, che travagliosa
era mia vita: ed è, né cangia stile,

o mia diletta luna. E pur mi giova
la ricordanza, e il noverar l'etate
del mio dolore. Oh come grato occorre
nel tempo giovanil, quando ancor lungo
la speme e breve ha la memoria il corso,
il rimembrar delle passate cose,
ancor che triste, e che l'affanno duri!

(Alla luna)

Forse in questa chiave si può leggere *L'infinito*. Credo che sia possibile una lettura, direi non sublime e relativamente domestica, più vicina al secolo che Leopardi aveva alle spalle che non al secolo che gli si apriva davanti, in qualche misura prescindendo dal miracoloso gioco di rimandi interni che è stata palestra di tanta critica nel corso soprattutto del secolo nostro. E in questo senso, per esempio, attribuire al verso conclusivo piuttosto un valore di clausola melodica, di origine petrarchesca, rifiutandosi, o perlomeno resistendo a prendere eccessivamente in parola il contesto ideologico-filosofico, che è certamente in questo testo, ma che, a mio avviso, non dovrebbe prevaricare.

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo; ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
e il naufragar m'è dolce in questo mare.

Mi sembra che questa lettura accentui molto, diciamo così, un tono antilirico, sia una lettura estremamente particolare, il tono non sillabato, insomma, dell'«Infinito», come invece tradizionalmente viene letto anche nelle scuole direi, in un certo senso.

Ecco, a questo proposito volevo citarti un'affermazione fatta proprio in riferimento a questa interpretazione antiermetica, scrivevi che questa interpretazione ermetica omette «di fatto il donde e il dove storico-sociale» e interpreta «la verità leopardiana come una verità di fede invece che come «una via alle» verità di ragione e di fede».

Vedi, questo punto, che poi è stato ben più seriamente sviluppato nel corso dell'ultimo ventennio, soprattutto dalla critica – mi riferisco agli indispensabili studi di altissima qualità dovuti a Sebastiano Timpanaro – ... hanno finito, per dir così se posso scherzare, a darmi fin troppa ragione, di modo che l'immagine vulgata soprattutto a livello delle scuole, nel corso degli ultimi venticinque anni, tende a presentare Leopardi come un eroe del pensiero, in una certa misura più che un eroe della poesia. Quasi scherzando si è potuto dire nel corso degli anni settanta che Leopardi non era propriamente un iscritto all'estrema sinistra, non lo è mai stato. Quello che mi sembra essere un punto sul quale bisogna insistere è che mettere in evidenza l'esistenza in Leopardi di un grandissimo poeta non significa affatto, in nessun caso e in nessun modo, diminuire la grandezza del filosofo e del pensatore.

Senti, Fortini, a questo proposito hai citato Timpanaro. Ecco, nel '67, dopo la pubblicazione di un libro che tu definisti «bellissimo» di Timpanaro, «Classicismo e Illuminismo nell'Ottocento italiano», su «Quaderni piacentini» hai scritto: «penso di dover affermare che il “pensiero” della “poesia” non solo non coincida necessariamente con il “pensiero” della “prosa” ma non “possa” coincidere e in un certo senso non “debba” ... non si può insomma omettere dal “pensiero” leopardiano l'enorme “gioia” dell'avventura formale».

Ecco, a queste tue parole Sebastiano Timpanaro, nella premessa a una nuova edizione di «Classicismo e Illuminismo», ti rispondeva: «Fortini ... – scriveva Timpanaro – è irresistibilmente attratto ... verso una concezione mistica della poesia ... Mi chiedo se alla “poesia lirica dell'età moderna” intesa così appartenga veramente il Leopardi, o se questo modo di leggere Leopardi non lo renda troppo simile a un Baudelaire, a un Rimbaud». Insomma, Leopardi come Baudelaire, Fortini?

Ma caro, questo apparteneva al tempo nel quale dare del mistico a uno era come insultarlo. «Mistico sarà lei!» Capiisci? Ora io comprendo perfettamente e, per moltissimi versi, ammiro la posizione di quello che considero un maestro, cioè Timpanaro. E tuttavia devo tener fermo che la poesia dice altro da quello che dice la prosa, cioè contiene in sé un elemento, una situazione di contraddizione senza della quale non sarebbe poesia. E questo qualunque poesia. Altrimenti l'autore non avrebbe scritto in versi, avrebbe scritto in prosa, avrebbe ragionato; così come la *Divina*..., come il *Paradiso* di Dante non è filosofia tomista, così la poesia di Leopardi non è filosofia leopardiana. È qualcos'altro, può essere in molti casi anzi una contraddizione, può opporre la felicità del maggio di Silvia o della primavera del pastore errante o delle selve californie di *Alla primavera o delle favole antiche* e persino, starei per dire, la gioia della notte napoletana nella *Ginestra*, può opporre questo alle visioni del nudo vero, «del depresso loco | che natura ci diè» (*La ginestra*, vv. 79-80).

Ma con questo, Fortini, non si rischia di ritornare alle vecchie distinzioni crociate tra «poesia» e «non poesia», tra ciò che poesia è e ciò che non è poesia?

No, perché è all'interno della poesia stessa, non è al di fuori del testo. La contraddizione è nel testo. Il fatto che una poesia si presenti vestita da poesia, cioè, per esempio, in versi, in rime, con certe cadenze, con certe strutture,

questo stesso sposta, spiazza, per dir così, qualsiasi livello del contenuto.

Vorrei dare un esempio che è contro la lettura verticale e sublime di Leopardi, contro quella lettura, appunto, che ne veniva fatta negli anni trenta, e che, apparentemente, può dare ragione a una interpretazione, diciamo antilirica, là dove si dia alla parola lirica un senso tra virgolette mistico. Ma è chiaro che mi rifiuto a questa identificazione. E poi, come spero verrà chiaro in seguito, non dimentichiamo che non esiste un Leopardi poeta. Esiste un libro di Leopardi poeta che è una continua, ininterrotta sperimentazione in direzioni molto diverse, per cui è molto difficile far comprendere e comprendere come sotto il nome di *Canti* possa essere compresa, non so, la *Palinodia* oppure la canzone *Al-l'Italia* e messa accanto ad *Amore e morte* o *A se stesso* o ad *Aspasia*.

Questo legame, che è dato dall'unità, direi della voce, della voce poetante, ma solo della voce poetante...

Perché quel titolo allora, «Canti», perché Leopardi ha scritto, ha voluto che il suo libro avesse, portasse questo titolo?

Secondo un giudizio che non è un mio giudizio, ma che è un giudizio di validi critici, dei maggiori critici, *Canti* tende ad accentuare quella aspirazione o quel sogno che è stato di Leopardi teorico della poesia che voleva avvicinare la sua opera alla sfera, diciamo così, popolare – quando poi dentro quest'opera vi sono testi celeberrimi nei quali non si può parlare, in questo senso, di canti. Non si può mettere sullo stesso piano, sullo stesso livello *A Silvia* e *La ginestra*. Dove non si fa quistione di grandezza poetica, si fa quistione di diversità, di una diversità di genere.

Bene. Vogliamo tornare al discorso di prima, su Leopardi, sull'interpretazione sublime di Leopardi.

Ma io vorrei fare, vorrei a questo proposito compiere una

sorta... raccontare un episodio. Cesare Brandi, il critico d'arte intelligentissimo, scomparso recentemente, quasi una trentina di anni fa, a proposito del *Sabato del villaggio*, aveva parlato di una variante che Leopardi aveva introdotto. In origine Leopardi aveva scritto: «Già tutta l'aria imbruna, | torna azzurro il sereno, e tornan l'ombre | giù da' colli e da' tetti, | *alla luce del vespro e della luna*» (vv. 16-19). E si chiedeva come mai Leopardi avesse guastato, per dir così, questa straordinaria...

...*musicalità del verso*...

...«alla luce del vespro e della luna», questa limpida notte, il venire, il sopraggiungere della notte sul villaggio di Nerina e di Silvia, e a lungo insisteva su questo splendido uso di due gradazioni della stessa tinta, «alla luce del vespro e della luna», e lo avesse corretto con «al biancheggiar della recente luna», dove il «biancheggiar», che pure è dantesco, non evoca molto...

...*più prosaico*...

...prosaico. Per non dire poi che il latinismo di quella «recente luna» sembrava così un'inutile accentuazione.

Lascia soltanto la parola «luna» in fine verso.

Lascia soltanto la parola «luna». Ora, io per quasi trent'anni ho creduto a quest'interpretazione del Brandi.

Nonostante quello che avevi scritto sul «Politecnico».

Nonostante quello che... Perché non c'è dubbio che «alla luce del vespro e della luna», con questa sorta di rima interna, «alla lu... della lu...»...

Sembra un verso di Mario Luzi...

Sì, appunto. In questo senso era molto vicino a quello che si può chiamare, che chiamavo il Leopardi «bianco» degli ermetici e della poesia orfica.

Ho cominciato a dubitare di questa interpretazione quando ho cominciato a guardare com'è tessuta questa prima lunga strofe del *Sabato del villaggio*, che forse sarebbe

opportuno leggere a questo punto per potere... Il verso era in origine «alla luce del vespro e della luna» ed è diventato «al biancheggiar della recente luna». Leggendo adesso *Il sabato del villaggio* vorrei mettere in evidenza come questo verso si trovi in una lunga strofe discorsiva e narrativa piena di punti di riferimento temporali e spaziali per ben trenta versi. Mentre a questi trenta versi seguono due brevi strofe e poi la strofe di conclusione.

La donzelletta vien dalla campagna,
in sul calar del sole,
col suo fascio dell'erba; e reca in mano
un mazzolin di rose e di viole,
onde, siccome suole,
ornare ella si appresta
dimani, al dì di festa, il petto e il crine.
Siede con le vicine
su la scala a filar la vecchierella,
incontro là dove si perde il giorno;
e novellando vien del suo buon tempo,
quando ai dì della festa ella si ornava,
ed ancor sana e snella
solea danzar la sera intra di quei
ch'ebbe compagni dell'età più bella.
Già tutta l'aria imbruna,
torna azzurro il sereno, e tornan l'ombre
giù da' colli e da' tetti,
al biancheggiar della recente luna.
Or la squilla dà segno
della festa che viene;
ed a quel suon diresti
che il cor si riconforta.
I fanciulli gridando
su la piazzuola in frotta,
e qua e là saltando,
fanno un lieto romore:
e intanto riede alla sua parca mensa,
fischiando, il zappatore,
e seco pensa al dì del suo riposo.

Poi quando intorno è spenta ogni altra face,
e tutto l'altro tace,
odi il martel picchiare, odi la sega
del legnaiuol, che veglia
nella chiusa bottega alla lucerna,
e s'affretta, e s'adopra
di fornir l'opra anzi il chiarir dell'alba.

Questo di sette è il più gradito giorno,
pien di speme e di gioia:
diman tristezza e noia
recheran l'ore, ed al travaglio usato
ciascuno in suo pensier farà ritorno.

Garzoncello scherzoso,
cotesta età fiorita
è come un giorno d'allegrezza pieno,
giorno chiaro, sereno,
che precorre alla festa di tua vita.
Godi, fanciullo mio; stato soave,
stagion lieta è cotesta.
Altro dirti non vo'; ma la tua festa
ch'anco tardi a venir non ti sia grave.

Il canto che Fortini ha letto, come altri canti di Leopardi, alterna una parte idillica, lirico-descrittiva, a un'altra invece di carattere riflessivo, meditativo, e fa leva, tra l'altro, su un tema tipicamente sensistico: da una parte la noia e dall'altra l'eccitazione dell'attesa eccetera. Ecco, Fortini, allora questo «Sabato del villaggio» letto in modo così prosaico, così poco lirico.

Perché appunto, come ho detto, Leopardi ti sorprende continuamente con delle cose assolutamente inattese dal punto di vista stilistico. Pensa all'eccitazione verticale di *Amore e morte*, per esempio, con quelle brevi strofe lanciate veramente tutte verso l'alto. E pensa invece alla lunga tonalità dei recitativi delle *Ricordanze*. Leopardi è questo miracolo, cioè la composizione di cose contraddittorie.

In questo punto mi piacerebbe di dire – lo dico in chiave di scherzo naturalmente –, per esempio che tipo di scon-

quasso che è stato apportato nel libro dei *Canti* dalla introduzione postuma di quella che io chiamo una portaerei gigantesca nel Golfo di Napoli, cioè *La ginestra*, che come sappiamo è stata inserita successivamente alla morte di Leopardi nel contesto dei *Canti*, insieme con *Il tramonto della luna*. Tutta la struttura dell'ultima parte dei *Canti* è venuta a essere alterata da quest'introduzione. Tuttavia come questa trasformazione, questa disorganicità è presente fin dalla prima parte – pensiamo alle prime canzoni –, in questo è, diciamo, anche il miracolo leopardiano, cioè di averci consegnato un libro che ha un moto centrifugo enorme in contraddizione con quell'immagine vulgata del primo trentennio del nostro secolo, che lo vedeva soprattutto come centripeto, cioè come creatore di oggetti inalterabili. Ora, Leopardi non è un poeta simbolista, non lo è radicalmente. E spero, con questa lettura del *Sabato* e dell'*Infinito*, di averne data – di aver accennato – una possibile via di diversa interpretazione.

Vorrei partire ora dall'influenza che Leopardi ha indubbiamente sulla poesia italiana del Novecento.

È stata molto importante, molto rilevante, molto studiata anche.

Un'importanza decisiva; naturalmente anche nella tua poesia questa presenza si sente: penso, non so, a ricorrenze come «vano», «errore»...

Guarda, non sono buon giudice in materia mia, eppure dovrei dire che, eccettuato qualche testo soprattutto giovanile, non potrei realmente parlare di un... diciamo di una forte influenza leopardiana su di me. Credo che i testi siano stati altri. Solo magari, ecco, proprio in quest'ultimo tempo mi è occorso di scrivere un testo che qualche critico amico e benevolo ha voluto...

...collegare a Leopardi ...

...collegare in qualche modo a Leopardi. Io potrei darne un esempio leggendo questi versi che si intitolano Questo verso. Devo solo premettere che in questi 28 versi, il penultimo parla di una località a est di Firenze che si chiama l'Apparita e che è il luogo dal quale appunto appariva la vista della città.

– Tu conmigo, rapaz? – Contigo, viejo.

Notte ancora e la casa nel suo sonno.

Già sveglio, andavo alla finestra, aprivo
le imposte del terrazzo,
su quella ringhiera posavo la fronte.

Oltre gli orti ancora bui, le chiese e i culmini,
il cielo era chiaro in cima ai rami
dei platani, dei lecci e degli allori.
Il disegno era rigido e preciso,
contro i colli, dei cipressi e delle rondini.

Perché pietà per quell'ombra, perché
la scongiuro se scorgo
le orme di minuscole ferite
sui ginocchi dei ragazzi e, mi rammento,
gustavo fra i denti le croste brunite
raschiate alle mie cicatrici.
Atterrito dal mondo e da se stesso
egli fermava contro il ferro la sua tempia.

Rispondo che è pietà per l'avvenire,
per il patire interminato che
entro tanto splendore uno spavento
come una bestia immane dall'azzurro
annunziava a quel misero tremante
nella felicità che il pianto libera.
Da qui lo assisto, da qui ora lo consolo...

Poi quando i rami al raggio si avvivavano
della meravigliosa alba serena
l'Apparita lontana era speranza
al primo vento già volando questo verso.

Questo testo che hai letto, Fortini, testimonia di una recentissima influenza creativa di Leopardi sulla tua poesia.

Guarda, preferirei non insistere su questo, perché il ridicolo uccide.

Tuttavia volevo ricordare che, oltre al versante creativo, ci sono tracce di questo tuo interesse per Leopardi in molti saggi critici, in molti studi. In particolare in un lungo saggio che è dedicato alle «Sepolcrali» leopardiane, al Leopardi napoletano. Ecco, vorrei che introducessimo questo discorso sull'ultimo Leopardi.

Secondo una datazione che è molto probabile, Leopardi avrebbe scritto le due poesie, le due liriche, che vengono chiamate le *Sepolcrali*, nell'inverno '34-35, vale a dire quando egli era già trasferito a Napoli. Ora le due *Sepolcrali* hanno un destino, uno strano destino. Fino a pochi, relativamente a pochi anni fa erano considerate un po' le parenti povere nei *Canti*, nessuno le considerava molto. E soprattutto il fatto che avessero tutte e due come argomento appunto dei sepolcri le accomunava, cosa che invece, a giudizio non solo mio, non ha senso, perché tra la prima e la seconda vi sono delle diversità stilistiche molto forti.

Però mi sembra che Binni sottolineasse già allora nel libro...
...la differenza...

...la differenza e sottolineasse proprio la maestria tecnica della seconda delle «Sepolcrali», quindi...

Certamente. Ma soprattutto c'è un fatto: che la seconda appare essere da molti punti di vista una sorta diciamo di recognizione della salma di Aspasia. Cioè, la donna contro la quale Leopardi scrive quel tremendo frammento di romanzo che è la poesia così intitolata. Egli non si limita a mettersi a distanza, a prendere distanza da lei, ma immagina, con una sorta di accanimento sadomasochista, si accanisce a vederla nella tomba. Così che si è convitati a vedere, per dir così, due dissoluzioni.

Ricordiamo, scusa Fortini, il titolo di questa poesia: «Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima».

Della medesima. Abbiamo quindi una dama carnale che imputridisce e abbiamo un dissolvimento nel corso della poesia, una sorta di estenuazione che passa dai grandi timbri e timpani e voci organiche della prima strofe ai sottilissimi flauti e violini dell'ultima. Ora, va ricordato a proposito di questa prima strofe, la cosa che molta parte della critica ha già veduto, e cioè che Leopardi si è ispirato a un testo attribuito a un poeta del Quattrocento ferrarese, Andrea de Basso, testo che Leopardi conosceva, ha letto in una raccolta di poeti ferraresi dovuta a un poligrafo ferrarese, Baruffaldi, ed egli ha creduto alla autenticità di questo testo. Ci ha creduto Leopardi, ci ha creduto Carducci, che lo ha incluso in una sua cretomazia della poesia italiana...

Perché dici autenticità...

Perché è falso, perché è un falso. Ormai è dimostrato trattarsi di un falso. Il Baruffaldi è lo specialista in falsi, ne ha fatti numerosissimi...

Senti, vuoi leggerne alcuni versi di questo testo?

Del testo di Baruffaldi?

Sì.

Figurarsi. Comincia in questo modo:

Ressurga da la Tomba avara e lorda
la putrida tua salma, o Donna cruda.
Or che di spirto nuda
e cieca e muta e sorda
fai tuo letto una fossa.
Notte continua notte
che divora e t'inghiotte
e la puzza te smembra
le sì pastose membra
e ti stai zitta zitta per dispetto
come animal immondo al laccio stretto.
Dov'è quel bianco seno d'alabastro
ch'onduleggiava come al margin flutto.
Ahi, che per to desastro in fango s'è reducto.
Dove gli occhi lucenti ...

e così via:

Dove il labro sì bello che pareva di pennello?
Dove la guanza tonda, dove la chioma bionda
e dove simetria de portamento?

Ora, Leopardi ha creduto a questa sorta di protoBaudelaire. Leopardi rifà prodigiosamente a partire da un colpo di timpano vibratissimo, poi dopo una strofe di 19 versi, poi dopo passa a una seconda strofe assai più breve e a una quarta ancora più breve, dove si accompagna una delle immagini più straordinarie di Leopardi in gioia di felicità, quella del nuotatore nell'ampio mare paragonato alla libertà della musica, e poi finalmente c'è un commiato leggerissimo che, diciamo – usiamo un'espressione consunta – dovremmo chiamare mozartiano, che fa pensare veramente alle voci, alle voci degli spiriti nel *Flauto magico*, e quindi c'è un passaggio musicale e tonale da dei fortissimi ottenuti con grandi percussioni, con colpi di timpano, fino a un finale invece esiguo.

Sembrerebbe un gioco molto abile di citazione, come dire, di nascondimenti, di parodia di una tradizione letteraria che ormai Leopardi probabilmente sentiva come stanca, come non più attuale.

È una ipotesi. Secondo me si tratta di un altro Leopardi che sta crescendo e che poi lo porterà tra l'altro appunto a certe tonalità che conosciamo, che sono quelle della *Ginestra* e del *Tramonto della luna*. Anche se, a dire il vero, questo timbro è già nel famoso coro di morti che apre...

...nelle «Operette morali»...

...nelle *Operette morali*.

Tal fosti: or qui sotterra
polve e scheletro sei. Su l'ossa e il fango
immobilmente collocato invano,
muto, mirando dell'etadi il volo,
sta, di memoria solo

e di dolor custode, il simulacro
della scorsa beltà. Quel dolce sguardo,
che tremar fe', se, come or sembra, immoto
in altrui s'affisò; quel labbro, ond'alto
par, come d'urna piena,
traboccare il piacer; quel collo, cinto
già di desio; quell'amorosa mano,
che spesso, ove fu porta,
sentì gelida far la man che strinse;
e il seno, onde la gente
visibilmente di pallor si tinse,
furo alcun tempo: or fango
ed ossa sei: la vista
vituperosa e trista un sasso asconde.

Così riduce il fato
qual sembianza fra noi parve più viva
immagine del ciel. Misterio eterno
dell'esser nostro. Oggi d'eccelsi, immensi
pensieri e sensi inenarrabil fonte,
beltà grandeggia, e pare,
quale splendor vibrato
da natura immortal su queste arene,
di sovrumani fati,
di fortunati regni e d'aurei mondi
segno e sicura spene
dare al mortale stato:
diman, per lieve forza,
sozzo a vedere, abominoso, abbiotto
divien quel che fu dianzi
quasi angelico aspetto,
e dalle menti insieme
quel che da lui moveva
ammirabil concetto, si dilegua.

Desiderii infiniti
e visioni altere
crea nel vago pensiero,
per natural virtù, dotto contento;
onde per mar delizioso, arcano
erra lo spirto umano,
quasi come a diporto

ardito notator per l'Oceano:
 ma se un discorde accento
 fece l'orecchio, in nulla
 torna quel paradiso in un momento.
 Natura umana, or come,
 se frale in tutto e vile,
 se polve ed ombra sei, tant'alto senti?
 Se in parte anco gentile,
 come i più degni tuoi moti e pensieri
 son così di leggeri
 da sì basse cagioni e desti e spenti?

*(Sopra il ritratto di una bella donna scolpito
 nel monumento sepolcrale della medesima)*

Da questa lettura emerge allora questa sconnessione, la disarmonia di cui ha parlato tante volte la critica o possiamo interpretarla diversamente, possiamo per esempio mettere l'accento sul manierismo che è una cosa che ancora una volta mi sembra che ti interessi.

Io andrei un po' cauto a parlare di manierismo. Certamente c'è qui, magari attraverso il falso del Baruffaldi o attraverso la realtà napoletana che Leopardi aveva intorno, c'è certamente una partecipazione altrimenti ignota prima al mondo barocco. Tra l'altro una cosa che non va dimenticata e che mi pare molto importante e che è stata già sottolineata dalla critica, è che in questa poesia Leopardi introduce un numero molto elevato, più di una dozzina, di parole che non torneranno altrimenti nei *Canti*. Si tratta quindi di una vera e propria sperimentazione linguistica. Egli esplora delle zone che non aveva prima esplorato, introduce termini, parole che non c'erano e che poi non userà più. Oppure parole che compaiono nei *Canti* per una sola volta qui e che compariranno invece nei *Paralipomeni alla Batracomiomachia*, dove per altri versi è in corso una sorta di esperimento, di esperimento linguistico.

Mi sembra che Leo Spitzer parlasse proprio di disinganno barocco a proposito di questo testo, delle «Sepolcrali» insomma.

Disinganno barocco, disinganno nel senso appunto di scoperta della vanità delle cose umane. Ma qui, è chiaro, la cosa va vista in relazione ad *Aspasia*. Quando si dice che questa è la tomba di Aspasia, certamente bisogna aver presente i versi nei quali egli rappresenta viva la donna che qui invece vede cadavere.

Torna dinanzi al mio pensier talora
 il tuo sembiante, Aspasia. O fuggitivo
 per abitati lochi a me lampeggia
 in altri volti; o per deserti campi,
 al dì sereno, alle tacenti stelle,
 da soave armonia quasi ridesta,
 nell'alma a sgomentarsi ancor vicina
 quella superba vision risorge.
 Quanto adorata, o numi, e quale un giorno
 mia delizia ed erinni! E mai non sento
 mover profumo di fiorita spiaggia,
 né di fiori olezzar vie cittadine,
 ch'io non ti vegga ancor qual eri il giorno
 che ne' vezzosi appartamenti accolta,
 tutti odorati de' novelli fiori
 di primavera, del color vestita
 della bruna viola, a me si offerse
 l'angelica tua forma, inchino il fianco
 sovra nitide pelli, e circonfusa
 d'arcana voluttà; quando tu, dotta
 allettatrice, fervidi sonanti
 baci scoccavi nelle curve labbra
 de' tuoi bambini, il niveo collo intanto
 porgendo, e lor di tue cagioni ignari
 con la man leggiadrissima stringevi
 al seno ascoso e desiato. Apparve
 novo ciel, nova terra, e quasi un raggio
 divino al pensier mio. Così nel fianco
 non punto inerme a viva forza impresse
 il tuo braccio lo stral, che poscia fitto
 ululando portai finch' a quel giorno
 si fu due volte ricondotto il sole.

Raggio divino al mio pensiero apparve,
 donna, la tua beltà. Simile effetto
 fan la bellezza e i musicali accordi,
 ch'alto mistero d'ignorati Elisi
 paion sovente rivelar. Vagheggia
 il piagato mortal quindi la figlia
 della sua mente, l'amorosa idea,
 che gran parte d'Olimpo in se racchiude,
 tutta al volto ai costumi alla favella
 pari alla donna che il rapito amante
 vagheggiare ed amar confuso estima.
 Or questa egli non già, ma quella, ancora
 nei corporali amplessi, inchina ed ama.
 Alfin l'errore e gli scambiati oggetti
 conoscendo, s'adira; e spesso incolpa
 la donna a torto. A quella eccelsa imago
 sorge di rado il femminile ingegno;
 e ciò che inspira ai generosi amanti
 la sua stessa beltà, donna non pensa,
 né comprender potria. Non cape in quelle
 anguste fronti ugual concetto. E male
 al vivo sfolgorar di quegli sguardi
 spera l'uomo ingannato, e mal richiede
 sensi profondi, sconosciuti, e molto
 più che virili, in chi dell'uomo al tutto
 da natura è minor. Che se più molli
 e più tenui le membra, essa la mente
 men capace e men forte anco riceve.
 Né tu finor giammai quel che tu stessa
 inspirasti alcun tempo al mio pensiero,
 potesti, Aspasia, immaginar. Non sai
 che smisurato amor, che affanni intensi,
 che indicibili moti e che deliri
 movesti in me; né verrà tempo alcuno
 che tu l'intenda. In simil guisa ignora
 esecutor di musici concetti
 quel ch'ei con mano o con la voce adopra
 in chi l'ascolta. Or quell'Aspasia è morta
 che tanto amai. Giace per sempre, oggetto
 della mia vita un dì: se non se quanto,

pur come cara larva, ad ora ad ora
 tornar costuma e disparir. Tu vivi,
 bella non solo ancor, ma bella tanto,
 al parer mio, che tutte l'altre avanzi.
 Pur quell'ardor che da te nacque è spento:
 perch'io te non amai, ma quella Diva
 che già vita, or sepolcro, ha nel mio core.
 Quella adorai gran tempo; e sì mi piacque
 sua celeste beltà, ch'io, per insino
 già dal principio conoscente e chiaro
 dell'esser tuo, dell'arti e delle frodi,
 pur ne' tuoi contemplando i suoi begli occhi,
 cupido ti seguì finch'ella visse,
 ingannato non già, ma dal piacere
 di quella dolce somiglianza un lungo
 servaggio ed aspro a tollerar condotto.
 Or ti vanta, che il puoi. Narra che sola
 sei del tuo sesso a cui piegar sostenni
 l'altero capo, a cui spontaneo porsi
 l'indomito mio cor. Narra che prima,
 e spero ultima certo, il ciglio mio
 supplichevol vedesti, a te dinanzi
 me timido, tremante (ardo in ridirlo
 di sdegno e di rossor), me di me privo,
 ogni tua voglia, ogni parola, ogni atto
 spiar sommessamente, a' tuoi superbi
 fastidi impallidir, brillare in volto
 ad un segno cortese, ad ogni sguardo
 mutar forma e color. Cadde l'incanto,
 e spezzato con esso, a terra sparso
 il giogo: onde m'allegro. E sebben pieni
 di tedio, alfin dopo il servire e dopo
 un lungo vaneggiar, contento abbraccio
 senno con libertà. Che se d'affetti
 orba la vita, e di gentili errori,
 è notte senza stelle a mezzo il verno,
 già del fato mortale a me bastante
 e conforto e vendetta è che su l'erba
 qui neghittoso immobile giacendo,
 il mar la terra e il ciel miro e sorrido.

Tornando sopra il «Ritratto» hai parlato prima di orrore, di gusto del cadaverico, di mostruosità in questa poesia leopardiana. Andrea Zanzotto nel '63 mi sembra che scrivesse il contrario: «Leopardi ... non è Pascal, e nemmeno Tasso, cui pur crede di potersi riferire, non proietta al suo fianco abissi, dall'interno all'esterno, né partorisce mai mostri allucinatori». Ecco, perché questa contraddizione?

Certo. Perché? Perché in Leopardi c'è una... Leopardi si inserisce e sa di inserirsi in una tradizione non interrotta che va dal Cinquecento a lui e al periodo successivo. Tuttavia mi sembra – e in questo mi rendo conto che solo in parte Zanzotto ha ragione –, soprattutto nell'ultimo periodo, si avverte una sorta di distacco – di distacco che è stato ben interpretato dalla critica – da quello che era il se stesso di prima. Egli accoglie elementi, come ho detto, che provengono dal mondo dell'età barocca, quella che noi chiamiamo manierismo. Bisognerebbe andare molto cauti. Io capisco che, per esempio, il mio scritto sia stato criticato come quello che dava l'immagine di un Leopardi decadente. Leopardi non è, in nessun caso può essere avvicinato alla grande poesia decadentistica. Tuttavia mi pare che sia innegabile che vi sia una sorta di parallelismo tra questa che potremmo chiamare la Napoli spagnola, la Napoli cadaverica e musicale che tra l'altro rappresentò un momento di felicità per Leopardi, e quello che stava accadendo in Francia in quel momento, quando si passava dall'esaurimento di alcuni temi del Romanticismo come la Spagna, l'Oriente, le cattedrali gotiche, alla riscoperta proprio della poesia del secondo Cinquecento e del Seicento francese. In questo senso, forse, il nome di Baudelaire non è poi così scandalosamente lontano come si potrebbe pensare.

Senti, Fortini, facciamo uno strappo alla regola. Perché non rileggi questo testo di Leopardi?

Lo faccio molto volentieri [Rilegge «Aspasia»].

E così il destino critico di Leopardi continua a oscillare

tra l'immagine del massimo lirico italiano dopo l'Alighieri e quella di uno dei maggiori pensatori dell'età della Restaurazione e della prima metà dell'Ottocento in Europa. E tuttavia la figura di Giacomo, la parola, che vorrei considerare e che egli forse considerava, come non firmata, come voce del vento che sibilava intorno alle finestre del palazzo di Recanati, questa voce continua a essere imprevedibile e relativamente enigmatica e impenetrabile.

Manzoni

Vedendo che il dolore produceva l'effetto che avevan tanto sospirato, non esaudirono la supplica dell'infelice di farlo almeno cessar subito. Gli intimarono che cominci a dire. Disse: «Era sterco umano, smoiazzo, perché me lo domandò lui, cioè il commissario, per imbrattar le case e di quella materia che esce dalla bocca dei morti che son sui carri».

Questo passo è dal capitolo IV della *Storia della Colonna infame*.

Queste righe che hai letto mi richiamano alla mente una tua poesia intitolata «L'animale»: fa parte del gruppo di «Penultime» che hai pubblicato recentemente. Una poesia in cui Romano Luperini ha rintracciato addirittura un calco dalla «Pentecoste», dal «soffri, combatti e preghi».

Non solo quello. Se, oltre al «soffri, combatti e preghi», richiamato dall'ultimo verso, senza che io, a dire il vero, ci avessi pensato, c'è anche un'altra allusione: un rapporto fra due colori molto ecclesiastici, il viola e l'oro, che in uno degli *Inni sacri* di Manzoni sono contigui:

Via co' palii disadorni
lo squallor della viola:
l'oro usato a splendor torni.

Sarebbe forse opportuno leggere i tuoi versi, a questo punto.

Stanotte un qualche animale
ha ucciso una bestiola, sottocasa. Sulle piastrelle
che illumina un bel sole
ha lasciato uno sgorbio sanguinoso
un mucchietto di visceri viola
e del fiele la vescica tutta d'oro.
Chissà dove ora si gode, dove dorme, dove sogna
di mordere e fulmineo eliminare
dal ventre della vittima le parti
fetide, amare.
Vedo il mare, è celeste, lietissime le vele.
E non è vero.
Il piccolo animale sanguinario
ha morso nel veleno
e ora cieco di luce
stride e combatte e implora dagli spini pietà.

(*L'animale*)

È veramente un calco della «Pentecoste» di Manzoni, una ripresa molto chiara, cosciente forse.

Direi di no. Sono degli echi che sono presenti, ma basta pensare che quella che combatte e prega nella *Pentecoste* manzoniana è la Chiesa. Qui è un essere, una creatura, un piccolo animale sanguinario, nel quale si può volendo vedere l'uomo nello stato di caduta.

Quest'ultimo verso, quest'eco manzoniana serve sicuramente a innalzare il tono del componimento, della poesia. Ma, ecco, a questo punto vorrei chiederti quali sono stati i percorsi, le strade che ti hanno portato ad apprezzare il Manzoni lirico, generalmente poco congeniale alla critica e alla sensibilità moderna. Voglio ricordare che anche un altro poeta, per esempio Giovanni Giudici, ha condiviso con te questo interesse forte per gli «Inni sacri».

Direi che lo ha condiviso proprio come si condivide una stanza, perché noi lavoravamo insieme in quel momento e quindi ci scambiavamo questo tipo di letture. E certo, come hai detto, io sono arrivato abbastanza presto ad apprezzare

zare il Manzoni prosatore al di là, al di sopra dei *Promessi sposi*, cioè quello delle *Osservazioni sulla morale cattolica*, quello della *Colonna infame*. Ma solo nel dopoguerra, diciamo verso la metà degli anni cinquanta, ho cominciato a capire, o credere di capire, qualcosa del grande Manzoni lirico. Direi che mi ha accompagnato in questo, ha accompagnato me e anche Giudici, un critico e un amico come Angelo Romanò che faceva parte del gruppo di «Officina». E nell'ambito di «Officina», una certa comprensione per questo Manzoni si è manifestata direi dalla seconda metà degli anni cinquanta.

Gruppo del quale anche tu facevi parte, con Pasolini, Leonetti, Roversi, eccetera. Quindi era un argomento di cui si parlava.

Era una delle forme di polemica contro la poesia novecentesca. Questa è stata la via d'accesso al...

...come, per altri aspetti, sarà Pascoli.

...come, per altri aspetti, era Pascoli, soprattutto per Pasolini.

Senti Fortini, sempre a proposito della «Pentecoste», qualche anno fa hai scritto un saggio su una variante dell'inno manzoniano che ha un titolo curioso: «Il contadino di San Domingo». Vuoi parlarcene?

Sì. È una cosa molto, molto curiosa e molto interessante. Come sappiamo, Manzoni ha lavorato molti anni alla *Pentecoste* e ne ha redatto più di una versione. Ora, in una versione che Manzoni porta con sé in occasione del suo secondo viaggio a Parigi, nel 1819, cioè nel pieno, diciamo, della Restaurazione, si leggeva, sempre indirizzandosi allo Spirito Santo:

Oh vieni ancora! oh fervido
spira nei nostri seni:
odi, o pietoso, i cantici
che ti ripeton: vieni.
A te la fredda Vistola,
oggi a te suona il Tebro,

l'Istro, la Senna e l'Ebro,
e il Sannon mesto a te.

Te sanguinose invocano
consolator le sponde,
cui le vermiglie battono
e le pacific' onde;
Te Dio di tutti il bellico
coltivor d'Haiti,
fido agli eterni riti
canta, disciolto il piè.

Queste due strofe sono abbastanza enigmatiche perché sono piene di allusioni politiche. E, per esempio, si vede che il coltivatore d'Haiti, liberato e cristiano, e che tuttavia è autore di uno sterminio di bianchi che Manzoni non poteva ignorare, è accomunato ai combattenti per l'indipendenza sudamericana e ai patrioti polacchi e irlandesi. Forse non è necessario insistere su questo, però è chiaro che c'è una evocazione di grandi avvenimenti internazionali. Per esempio è l'anno in cui San Martín ha superato le Ande e si è portato combattendo in Cile e questo è il riferimento alle onde sanguigne, vermiglie, del Pacifico.

Quindi si tratta di riferimenti espliciti ad avvenimenti politici del tempo.

Del tempo. Non solo espliciti, ma c'è chiaramente un'allusione a paesi privati dell'indipendenza nazionale, come la Polonia, che era allora divisa tra la Prussia e Russia e l'Austria, l'Irlanda, che era affamata e corsa dalla rivolta contro gli Inglesi, e alla insurrezione degli Haitiani.

In sostanza c'è, per Manzoni, una chiara vicinanza tra lo Spirito Santo e lo spirito della libertà nazionale. Queste cose vengono scritte nel 1819, quando Mazzini ha ancora soltanto quattordici anni.

Nella redazione definitiva invece... come arriva Manzoni alla redazione definitiva?

Nella redazione definitiva... Qui l'itinerario è lungo. Bisognerebbe qui parlare della sua amicizia profonda, della sua stima per un personaggio straordinario, che recentemente Mitterrand ha... di cui Mitterrand ha traslato le ossa recentemente nientemeno che nel Pantheon, a Parigi, cioè l'abate Grégoire, che è stato un modello, per Manzoni, soprattutto per quanto riguarda le idee sulla lingua. Tutta la concezione linguistica del Manzoni, l'atteggiamento, diciamo, giacobino di Manzoni nei confronti della lingua, della lingua italiana, è un calco delle posizioni che questo abate Grégoire ha tenuto di fronte alla Convenzione. Ma l'abate Grégoire, che è considerato per di più uno dei regicidi, cioè uno di quelli che hanno voluto la morte del re di Francia, era uno degli uomini che aveva più apertamente sostenuta la causa della liberazione dei negri nelle isole delle Antille. Ora è la persona che Manzoni conosceva al momento della sua conversione, e poi va a ritrovare a Parigi quando... e gli porta certamente, gli fa vedere perché ha portato con sé questo testo.

Senonché a questo punto succedono gli avvenimenti politici che possiamo sapere, che sono quelli del '20 e del '21 ed ecco che spariscono, questi versi spariscono. Rimane come un segno la «irta Haiti», la «irta Haiti» rimane nel testo della *Pentecoste*.

Un riferimento generico, però, a questo punto.

Un riferimento generico. E quindi ecco che c'è una vaga allusione alla miseria irlandese, «Erina». Non si parla della lotta di Bolívar e di San Martín per la liberazione dell'America spagnola dal dominio degli Spagnoli, ma si parla soltanto delle «Ande algenti». È chiaro che Manzoni sta misurando ormai che cosa è successo. Quando riprenderà nel '22 – riprende l'inno per concluderlo –, Bonaparte è morto, gli insorti del 1821 non hanno varcato il Ticino, quello che egli stesso aveva chiamato «il furor delle menti segre-

te», torna ad esser segreto per altri ventisette anni fino al '48, gli amici milanesi sono in galera allo Spielberg, l'*Adelchi* è già stato scritto e Manzoni sta facendo i conti con la storia profana e pensa ormai in termini di decenni, pensa al romanzo.

Quindi è passato per un momento un contadino armato di machete, che somigliava molto ai contadini dell'anno secondo della Repubblica francese e che rappresentava un qualche cosa che invece poi successivamente Manzoni ha sempre voluto esorcizzare, cioè la rivolta agraria.

Madre de' Santi; immagine
della città superna;
del Sangue incorruttibile
conservatrice eterna;
tu che, da tanti secoli,
soffri, combatti e preghi,
che le tue tende spieghi
dall'uno all'altro mar;
campo di quei che sperano;
chiesa del Dio vivente;
dov'eri mai? qual angolo
ti raccogliea nascente,
quando il tuo Re, dai perfidi
tratto a morir sul colle,
imporporò le zolle
del suo sublime altar?

E allor che dalle tenebre
la diva spoglia uscita,
mise il potente anelito
della seconda vita;
e quando, in man recandosi
il prezzo del perdono,
da questa polve al trono
del Genitor salì;
compagna del suo gemito,
consucia de' suoi misteri,
tu, della sua vittoria

figlia immortal, dov'eri?
 In tuo terror sol vigile.
 Sol nell'oblio sicura,
 stavi in riposte mura,
 fino a quel sacro dì,
 quando su te lo Spirito
 rinnovator discese,
 e l'inconsunta fiaccola
 nella tua destra accese;
 quando, segnal de' popoli,
 ti collocò sul monte,
 e ne' tuoi labbri il fonte
 della parola aprì.

Come la luce rapida
 piove di cosa in cosa,
 e i color vari suscita
 dovunque si riposa;
 tal risonò multiplice
 la voce dello Spiro:
 l'Arabo, il Parto, il Siro
 in suo sermon l'udì.

Adorator degl'idoli,
 sparso per ogni lido,
 volgi lo sguardo a Sòlima,
 odi quel santo grido:
 stanca del vile ossequio,
 la terra a LUI ritorni:
 e voi che aprite i giorni
 di più felice età,

spose che desta il subito
 balzar del pondo ascoso;
 voi già vicine a sciogliere
 il grembo doloroso;
 alla bugiarda pronuba
 non sollevate il canto:
 cresce serbato al Santo
 quel che nel sen vi sta.

Perché, baciando i pargoli,
 la schiava ancor sospira?

E il sen che nutre i liberi
 invidiando mira?
 Non sa che al regno i miseri
 seco il Signor solleva?
 Che a tutti i figli d'Eva
 nel suo dolor pensò?

Nova franchigia annunziano
 i cieli, e genti nove;
 nove conquiste, e gloria
 vinta in più belle prove;
 nova, ai terrori immobile
 e alle lusinghe infide,
 pace, che il mondo irride,
 ma che rapir non può.

O Spirto! supplichevoli
 a' tuoi solenni altari;
 soli per selve inospite;
 vaghi in deserti mari;
 dall'Ande algenti al Libano,
 d'Erina all'irta Haiti,
 sparsi per tutti i liti,
 uni per Te di cor,

Noi T'imploriam! Placabile
 Spirto discendi ancora,
 a' tuoi cultor propizio,
 propizio a chi T'ignora;
 scendi e ricrea; rianima
 i cor nel dubbio estinti;
 e sia divina ai vinti
 mercede il vincitor.

Discendi Amor; negli animi
 l'ire superbe attuta:
 dona i pensier che il memore
 ultimo dì non muta:
 i doni tuoi benefica
 nutra la tua virtude;
 siccome il sol che schiude
 dal pigro germe il fior;
 che lento poi sull'umili
 erbe morrà non colto,

né sorgerà coi fulgidi
color del lembo sciolto
se fuso a lui nell'etere
non tornerà quel mite
lume, dator di vite,
e infaticato altor.

Noi T'imploriam! Ne' languidi
pensier dell'infelice
scendi piacevol alito,
aura consolatrice:
scendi bufera ai tumidi
pensier del violento;
vi spira uno sgomento
che insegni la pietà.

Per Te sollevi il povero
al ciel, ch'è suo, le ciglia,
volga i lamenti in giubilo,
pensando a cui somiglia:
cui fu donato in copia,
doni con volto amico,
con quel tacer pudico,
che accetto il don ti fa.

Spira de' nostri bamboli
nell'ineffabil riso;
spargi la casta porpora
alle donzelle in viso;
manda alle ascose vergini
le pure gioie ascose;
consacra delle spose
il verecondo amor.

Tempra de' baldi giovani
il confidente ingegno;
reggi il viril proposito
ad infallibil segno;
adorna la canizie
di liete voglie sante;
brilla nel guardo errante
di chi sperando muor.

(La Pentecoste)

Bisogna dire che una delle più importanti innovazioni di Manzoni è proprio quella linguistica, se pensiamo a questo linguaggio muscolare, antilirico, petroso. Gianfranco Contini ha parlato di «incontro-scontro fra il registro solenne della rima tronca e il registro lieve della rima sdrucchiola». Mi sembra che questo vada sottolineato, Fortini.

Sì, è una osservazione, secondo me, molto corretta. A cui bisognerebbe forse aggiungere qualcos'altro. Domandarsi qual è la ragione della resistenza molto diffusa, perlomeno nel passato, nei confronti di questa lirica manzoniana, in genere della poesia manzoniana. Io ho l'impressione che la resistenza maggiore si collochi proprio a livello della ritmica e della metrica. Qualcosa è avvenuto, qualcosa di decisivo, direi, è avvenuto, diciamo pure in età carducciana, che ci rende lontani, ci fa lontani e spesso quasi oggetti di riso i ritmi percussivi del Manzoni degli *Inni sacri*, ma anche del Manzoni dei cori delle sue tragedie.

Forse questo è anche l'effetto di un modo di leggere un po' caricaturale che si fa di questi «Inni sacri».

È caricaturale non solo nella misura in cui c'è, diciamo, per dir così, una tradizione di anticlericalismo... ma non è solo per questo, ma proprio perché appunto certi suoni appaiono caricaturali. Voglio dire, lo stesso sorriso si disegnerebbe se leggessimo i canti patriottici del Berchet.

Ora, secondo me, una ragione più profonda sta nella scomparsa di un popolo di destinatari ai quali si rivolgeva la poesia manzoniana, che nello stesso tempo attingeva ad una tradizione colta e spesso arcicolta, penso magari a certi salmi tradotti da Corneille, per esempio, ma si rifaceva ai ritmi del canto ecclesiastico popolare, del canto di chiesa popolare, penso alla scuola dei Filippini, per esempio, che aveva creato tanta poesia popolare, e quindi a un certo punto la linea che va da queste poesie manzoniane è quella che porterà alle strofe dei canti socialisti, «Su fratelli e su com-

pagni | su marciamo in fitta schiera | sulla libera bandiera | splende il sol dell'avvenir», oppure ai canti del Partito popolare, «Vogliam Dio che è nostro Padre | vogliam Dio che è nostro Re». C'è meno distanza fra questi, e starei per dire fra le loro ultime propaggini che sono quelle della canzone di consumo, diciamo, che non fra Manzoni e Montale.

Quindi non condividi quest'affermazione di Zanzotto, quando Zanzotto scrive che «quest'operazione» – riferito agli «Inni sacri» – «non diede alcun frutto veramente autentico, di alto livello».

Non può dare nessun frutto fintanto che rimaniamo nell'ordine della poesia colta. Probabilmente se facessimo una storia della canzone italiana contemporanea troveremmo segni della ritmica manzoniana molto maggiori di quanto non si trovino nella poesia dei «novissimi».

Vorrei iniziare proprio da qui, dagli anni in cui Manzoni scrive gli «Inni sacri». Ecco, volevo chiedere subito a Fortini che cosa succede dopo la grande stagione del '21, dopo l'anno, fondamentalmente, in cui scrive le cose più importanti.

Per moltissimi anni Manzoni cessa di scrivere versi. Nel '33 muore l'adorata Enrichetta e due anni più tardi scrive un frammento, poche strofe e poche varianti, datato 14 marzo '35, che si intitola appunto *Il Natale del 1833*.

Che quindi è in riferimento proprio alla morte di Enrichetta.

In riferimento alla morte di Enrichetta, che fu per lui una tragedia tremenda. Arrivato alla quarta strofe, dopo avere scritto, in forma di invocazione, «Onnipotente!», mette due parole virgiliane: *cecidere manus*, «le mani qui mi cadono».

Sì che Tu sei terribile!
Sì che in quei lini ascoso,
in braccio a quella Vergine,
sopra quel sen pietoso,
come da sopra i turbini

regni, o Fanciul severo!
È fato il tuo pensiero,
è legge il tuo vagir.

Vedi le nostre lagrime,
intendi i nostri gridi;
il voler nostro interroghi,
e a tuo voler decidi.
Mentre a stornar la folgore
trepido il prego ascende
sorda la folgor scende
dove tu vuoi ferir.

Ma tu pur nasci a piangere,
ma da quel cor ferito
sorgerà pure un gemito,
un prego inesaudito:
e questa tua fra gli uomini
unicamente amata,

...

Vezzi or ti fa, Ti supplica
suo pargolo, suo Dio,
ti stringe al cor, che attonito
va ripetendo: è mio!
Un dì con altro palpito,
un dì con altra fronte,
ti seguirà sul monte,
e ti vedrà morir.

(vv. 1-30)

Vorrei aggiungere che tra i frammenti, gli appunti di questa lirica incompiuta, ci sono due brevi versi straordinariamente densi, nei quali Manzoni si rivolge alla culla del Bambino Gesù – ma in realtà anche alla propria culla – con una formula che oggi noi dopo un secolo di psicoanalisi possiamo comprendere meglio: «Morrò s'io non ritorno, | culla beata, a te».

Ecco, Fortini, dopo «Il Natale del 1833», ecco, che cosa succede, dopo questo stato di frammenti, in fondo, in cui Manzoni si trova.

Manzoni come sappiamo lavora lungamente, lavora alla sua opera maggiore, e con molta timidezza e incertezza, verso il 1847, cioè ben dodici anni più tardi, pensa di aggiungere agli *Inni sacri* un altro inno dedicato ai santi. Anzi si consulta molto timoroso con Antonio Rosmini per questo, eccetera. E scrive questi versi, che però tiene nel cassetto. Tiene nel cassetto fino a quando, alla vigilia della guerra del '59, Louise Colet, l'amica di Flaubert, dell'ambiente della corte di Napoleone III, viene in Italia per redigere un *pamphlet*, che si intitolerà *L'Italia degli italiani*, con lo scopo, diciamo, di creare in Francia delle simpatie per quello che dovrà essere il prossimo ingresso in guerra delle truppe francesi a favore di Vittorio Emanuele, e in quella occasione – con un gesto abbastanza insolito per Manzoni – Manzoni darà a costei alcune strofe che compariranno accompagnate dalla traduzione in francese compiuta dalla stessa Louise Colet.

Strofe dell'«Ognissanti».

Le strofe dell'*Ognissanti*, appunto. E qui una cosa molto curiosa è questa: che proprio quando lui comincia questo *Ognissanti* è uscita l'edizione, la nuova edizione dei *Canti* di Leopardi che contengono per la prima volta il testo della *Ginestra*. Ora nella prima parte di questa straordinaria poesia ci si oppone proprio a taluno che è l'incredulo, il razionalista, Manzoni lo chiama «lo sdegnoso», che in un certo senso potrebbe essere Leopardi stesso, morto come sappiamo da tanto tempo. Si oppone un fiore cristiano al fiore...

...ateo e materialista di Leopardi...

...ateo e materialista di Leopardi. Laddove si parlava della ginestra «contenta dei deserti», qui si parla di un fiore «che spande ai deserti del cielo | gli olezzi del calice». Ma ci sono anche altri punti. Questo è stato messo in evidenza, molti anni fa per la prima volta, da Piero Bigongiari; io sono tornato sull'argomento. Si parla... ci sono delle rivelatrici, per esempio le «inospiti piagge» sulle quali cresce il

fiore manzoniano non è molto lontano dalla «schiena | del formidabil monte | sterminator Vesevo», su cui nasce *La ginestra* leopardiana.

Poi c'è un passo straordinario dove, paragonando il destino dei santi a quello delle acque che dal profondo della terra improvvisamente sgorgano fuori, si disegna un profilo di eroe e di martire fra cristiano e risorgimentale che può far pensare persino a Mazzini. Poi c'è un passaggio che si riferisce evidentemente in modo polemico a coloro che vogliono nascondere – per rispetto per i santi e anche, bisogna aggiungere, per Manzoni stesso –, vogliono nascondere le colpe pregresse, colpe che Manzoni aveva invece continuamente presenti. E finalmente c'è una figurazione della Vergine che conculca la testa del serpe demoniaco, secondo l'immaginazione, l'immagine cristiana tratta dal *Genesi*, che certamente anche qui fa pensare a Enrichetta, e con una figurazione che è carica di una attenzione anche erotica, anche trasgressiva.

Ecco, qui mi viene in mente una lettura che Andrea Zanzotto fece della «Pentecoste», gli ultimi versi, «adorna le canizie | di liete voglie sante». Ecco, su questo Zanzotto accentuava la sensualità, scherzava un po' su queste «voglie sante» delle «canizie». Sembra che anche qui potremmo parlare...

Secondo me è vero, anche qui si può parlare... È impressionante in questi ultimi versi, ognuno dei quali è sconsuonato, con consonanti diverse, le «r», la «s», la «p», fino a una leggerezza estrema. Io vorrei leggere le quattordici strofe.

Cercando col cùpido sguardo,
tra il vel della nebbia terrena,
quel Sol che in sua limpida piena
v'avvolge or beati lassù;
il secol vi sdegna, e superbo
domanda qual merto agli altari
v'addusse; che giovin gli avari
tesor di solinghe virtù.

A Lui che nell'erba del campo
 la spiga vitale nascose,
 il fil di tue vesti compose,
 de' farmachi il succo temprò,
 che il pino inflessibile agli austri,
 che docile il salcio alla mano,
 che il larice ai verni, e l'ontano
 durevole all'acque creò;

a Quello domanda, o sdegnoso,
 perché sull'inospite piagge,
 al tremito d'aure selvagge,
 fa sorgere il tacito fior,

che spiega davanti a Lui solo
 la pompa del pinto suo velo,
 che spande ai deserti del cielo
 gli olezzi del calice, e muor.

E voi che gran tempo per ciechi
 sentier di lusinghe funeste,
 correndo all'abisso, cadeste
 in grembo a un'immensa pietà;

e, come l'umor, che nel limo
 errava sotterra smarrito,
 da subita vena rapito
 che al giorno la strada gli fa,
 si lancia e, seguendo l'amiche
 angustie, con ratto gorgoglio,
 si vede d'in cima allo scoglio
 in lucido sgorgo apparir,

sorgeste già puri, e la vetta,
 sorgendo, toccaste, dolenti
 e forti, a magnanimi intenti
 nutrendo nel pianto l'ardir,
 un timido ossequio non veli
 le piaghe che il fallo v'impresse:
 un segno divino sovr'esse
 la man, che le chiuse, lasciò.

Tu sola a Lui festi ritorno
 ornata del primo suo dono;

te sola più sù del perdono
 l'Amor che può tutto locò;
 te sola dall'angue nemico
 non tocca né prima né poi;
 dall'angue, che, appena su noi
 l'indegna vittoria compìe,
 traendo l'oblique rivolte,
 rigonfio e tremante, tra l'erba,
 sentì sulla testa superba
 il peso del puro tuo piè.

(Ognissanti)

Le quattordici strofe dell'«Ognissanti» che Fortini ha letto sono anch'esse incompiute, restate allo stato di frammento. Ecco, il problema del frammento, del processo compositivo, quindi in ultima analisi delle varianti, mi sembra un tema di grande interesse per la comprensione dell'ideologia manzoniana.

Tra il '19 e il '21, durante la composizione dell'*Adelchi*, Manzoni procede a due stesure, come gli succederà poi anche per altre opere, soprattutto per *I promessi sposi*, e nella prima stesura ci sono dei passi straordinari soprattutto dal punto di vista del contenuto politico. *Adelchi* propone al padre Desiderio, re dei Longobardi, di armare gli Italiani, e insieme, fatto un popolo unico, unito e armato, di Longobardi e di Itali, conquistare Roma e separare la Chiesa dallo Stato.

Un progetto di tipo machiavellico, proprio.

Un progetto di tipo machiavellico. Ora, a quella data, all'altezza del '19, quando Mazzini aveva sì e no quattordici anni, è di una audacia straordinaria. Bene, questa lunga sequenza di endecasillabi, di cui potrò leggere solo alcuni, è stata completamente soppressa poi da Manzoni nella seconda versione. Ed è impressionante proprio la precisione e la durezza con la quale parla di questa separazione della Chiesa dallo Stato. Dice: «Chiuse in Italia ci saran quai porte?» E già questa è una citazione dell'ultimo capitolo del *Principe* di Machiavelli.

L'esortazione.

L'esortazione.

Di Roma i figli al Redentor vessillo
si stringeran volenterosi intorno.
Essi che scosso il greco giogo in forse
di lor novella libertade un capo
van dimandando, un capo poi ch'altronde
sperar nol ponno dall'altar l'han preso.

Essi si sono rivolti al papa, hanno fatto del papa un capo non trovandone altro.

«Con che pietà, con che ostinata fede», queste sono le parole precise di Machiavelli.

Con che pietà, con che ostinata fede
ti seguiran s'esser lo degni, o Padre
te nato in campo e alla vittoria avvezzo?
E riverito e non tremendo il sommo
pastor dal di che a questo suol più schiavi
da ribellar non abbia né tiranni
da maledir, posta la spada ai santi
studi tornar dovrà, re delle preci,
signor del tempio, a chi guardar lo sappia
il Campidoglio sgombrerà.

Cioè c'è proprio l'idea della separazione radicale...

...tra Stato e Chiesa...

...tra Stato e Chiesa. Questi pentimenti manzoniani danno talvolta la sensazione precisa di quello che doveva essere il clima politico di allora. Tutti conoscono il finale del famoso coro «Dagli atri muscosi». Bene. Nelle diverse redazioni una ce n'è che Manzoni, timoroso probabilmente della censura, coprì con dei rettangoli di carta incollati, con delle ostie adesive, ma non tanto... Prevedeva il distacco di quelle e quindi la possibile lettura successiva dei versi cancellati. Mentre per la censura presentò una copia dove questi versi erano cancellati a penna in modo da renderli vera-

mente illeggibili. E sono tre versi assolutamente straordinari, impressionanti, di sarcasmo e di disperazione politica:

Stringetevi cheti l'oppresso all'oppresso
di vostre speranze parlate sommessò
dormite fra sogni giocondi d'error.

Dunque, Fortini, ma quale sono le ragioni di questi cambiamenti? Perché Manzoni sente il bisogno a un certo punto di togliere queste prime stesure, queste prime varianti, nelle edizioni definitive, per esempio, qui, dell'«Adelchi»?

È successo qualcosa di decisivo fra il '20 e il '21. Non soltanto nel '21 abbiamo la morte di Napoleone, quella che ispirerà appunto il *Cinque maggio*, ma abbiamo lo scatenarsi della reazione austriaca, gli arresti dei suoi amici, dal Confalonieri al Pellico. Sono gli anni in cui il meglio dell'intellettualità milanese intorno al Manzoni viene mandata in prigione o fugge in esilio.

«Il Conciliatore» era stato chiuso e lo stesso Manzoni aveva le spie in casa, dicono.

Be', a questo punto Manzoni si toglie dall'ambiente milanese, se ne va a vivere in campagna e a un certo punto immagina, per così dire, un'opera di lunghissimo respiro, comincia a scrivere su un quadernetto «Quel ramo del lago di Como» e pensa al popolo italiano futuro, pensa che bisognerà aspettare dieci, venti, trent'anni prima che le cose cambino.

Un esempio di questo, un esempio impressionante di questo, lo abbiamo, per esempio, nella stesura, nella prima stesura dell'appendice sulla *Colonna infame*. Egli sapeva che toccava una materia estremamente scottante. E nella prima stesura si è permesso una pagina di eloquenza, non voglio dire adesso di grande poesia, ma certamente di eloquenza, quando ha immaginato le reazioni della famiglia miserabile di Giangiacomo Mora, uno di quelli ritenuti responsabili, uno dei detti «untori», nel momento in cui si

procedeva alle sei ore di atroci torture, ivi compresa la sosta davanti alla sua casa, che sarebbe poi stata distrutta per ordine del Senato milanese, ed egli ha scritto una pagina impressionante che poi ha soppresso.

Riportava la sentenza: siano tenagliati con ferro rovente nei luoghi ove hanno commesso il delitto, dinanzi alla bottega del Mora sia ad entrambi mozza la destra mano, siano loro sfraccellate le ossa all'usato, eccetera.

E poi

si luogo della giustizia – diceva il decreto del Senato – sia sbarrato da cancelli di legno e perché non siano intrisi di quell'unguento pestifero vi si pongano guardie, ivi si tenda un solecchio a fin che i religiosi possano, con minore incomodo, assistere ai morenti.

Queste righe sono sparite, poi si chiede:

Ma dov'erano in quel giorno le figlie di Giangiacomo Mora, che avrà detto la madre alle figlie in quelle sei ore, che avrà detto, che avrà risposto a quella Teresa che di poco aveva compiuto il sesto anno. Forse fino a quel giorno, quando la innocente chiedeva del padre, forse per acchetarla la madre rattenendo le lagrime avrà risposto: «Tornerà». Ma in quel giorno, ma uscendo dalla casa, dove per ordine pubblico entravano i devastatori, dinanzi alla quale un carro doveva fermarsi, la pargoletta avrà ella chiesto: «Dove andiamo? Perché?» Ma in quelle sei ore se ella proferì il nome tremendo del padre, se volle sapere che avvenisse di lui, la madre che avrà risposto, che avrà detto, che avrà fatto per acchetare la meschinella che guardando incerta, ansiosa alla madre, alle sorelle e atterrita dallo sconosciuto ineffabile stravolgimento di quei volti, ora ha pianto e pianto e pianto. Di quelle che tutto sapevano ciò che accadeva, che tutto intendevano. Quali erano le parole, quali i pensieri? Erranti nelle vie deserte, sui campi posseduti dalla felce e dal rovo, alzavano esse le mani convulse al cielo per invocare una più larga, una perenne maledizione su quella terra già maledetta? Benedicevano amaramente la pestilenza? Pregavano che ella continuasse a regnare in quella città ebra e sitibonda di sangue innocente, finché non vi rimanesse pure uno di quelli che si deliziavano degli strazi dell'innocente? O piene dei pensieri che un solo può mettere nel cuore dell'uomo confondevano nella stessa preghiera il tormentato e i ciechi tormentatori?

Molto bello questo passo che hai letto dalla «Storia»... questa variante della «Storia della Colonna infame». Che, se non sbaglio, ha avuto un destino molto particolare. Manzoni ha sempre voluto che fosse pubblicata insieme al romanzo, insieme ai «Promessi sposi», non a caso probabilmente.

Sì, credo che debba essere presa in considerazione l'ostinazione con la quale Manzoni ha insistito a che non si separasse l'appendice sulla *Colonna infame* dal romanzo. Per esempio nella sua polemica con l'editore francese che voleva pubblicare soltanto il romanzo. Si tratta di un fatto di un'importanza straordinaria. Quando è finito il romanzo con quello strano capitolo finale nel quale tutto sembra messo a posto, nel quale si ha l'impressione persino che Lucia sia un po' ingrassata e che Renzo, che è diventato un piccolo imprenditore, si è fatto ricco sfruttando... sfruttando gli operai con una condizione particolare creata dalla situazione della peste, eccetera, a questo punto, quando quindi il lieto fine persino melenso sembra assicurato, Manzoni fa un improvviso ritorno indietro, ci riporta nel cuore della storia, nel cuore della peste, nel cuore dell'orrore e riapre, non più quindi come invenzione ma come pura storia, questa atroce vicenda di urla, di sangue e di peste, dove le voci italiane si mescolano al latino dei funzionari e al dialetto dei torturati che testimoniano. Di qui l'importanza straordinaria di questo congiungimento. Come se Manzoni aggiungesse una verità storica alla volontà di conclusione del romanzo. E a questo punto va forse ricordato quello che egli dice quando ha terminato quella pagina che egli farà scomparire dalla edizione successiva, la pagina nella quale parlerà del figlio di Giangiacomo Mora, queste tre righe tremende:

Non se ne sa nulla. Nessuna memoria ci fu trasmessa di quella stirpe pur degna di tanta pietà. Quel secolo non pensava alla stirpe dei condannati.

Mi chiedo se queste parole non valgano anche per noi. Ma no, Manzoni, rigira il suo ferro nella piaga, e aggiunge:

Ho detto male: vi pensava. Ai sette d'agosto, cinque giorni dopo quell'abominevole macello, il marchese Spinola de Los Balbassos, fece pubblicare una nuova grida contro gli untori e in essa si fa menzione dei loro figliuoli. Si dice: «i posterì loro siano tenuti e trattati in tutto e per tutto come stranieri e d'altre nazioni e per la nota che porteranno sempre di essere discesi da sangue d'empi parricidi contro la propria patria, sia abborrito il commercio loro, come se fossero nati fra quei popoli che sono stimati più barbari e fieri. E sogliono servire ad altri per esempio di ogni inumanità e crudeltà».

E aggiunge ancora Manzoni:

E queste parole non sono di lunga mano le più spaventose di quelle grida, vi è un rammarico della insufficienza dei tormenti dati al Piazza e al Mora, una descrizione dei tormenti da darsi agli altri untori, l'uno e l'altra espressi con parole che non occorre trascrivere.

Pascoli

A Franco Fortini vorrei chiedere subito qual è il debito con Pascoli, un autore, a me sembra, tra i più lontani dalla tua sensibilità e dai tuoi interessi.

Vedi, caro Santarone, Pascoli è lontano oggi. Lo era molto meno negli anni della mia formazione. Io ho una formazione familiare di tipo carducciano. Il volume rosso Zanichelli delle poesie di Carducci era fondamentale, era la mia lettura intorno ai dieci anni. Ma a questo si accompagnò un volumetto, sempre Zanichelli e sempre rosso, con una scelta di cento poesie di Pascoli, che io lessi moltissimo negli anni fra i dieci e i quattordici. E devo dire che di quel Pascoli non è tanto quello maggiore, di *Myrica* o in genere quello diciamo delle poesie...

...quello georgico, vuoi dire tu, quello più naturalistico...

...sì, naturalistico, georgico o anche mortuario, ma nel senso scolastico delle poesie che allora avevo imparato a memoria, tipo *L'aquilone*, tipo *Paolo Uccello*, per esempio, o le varie *Cavalline*. No, è piuttosto quello che potrei dire umanitario e cosmico.

Cioè il Pascoli socialisteggiante.

Socialisteggiante, umanitario e cosmico. È il momento nel quale insieme con questo Pascoli leggo anche certo Dostoevskij, ma soprattutto una certa linea francese, che è

quella che affluiva in Pascoli e che è victorhughiana e michaletiana. Non a caso dei testi di Hugo, come *Il rospo* e *Guerra civile*, li ho letti con molta emozione nelle versioni, nella versione che Pascoli ne ha dato. Diciamo che questa dimensione – che è quella che tende a evocare continuamente, accanto al particolare, l'universo immenso, cosa che poi, come vedremo, Pasolini aveva notato avere in comune con Montale – è proprio questo punto che mi affascinava molto. Per esempio testi come *Il ciocco*, del quale vorrei leggerci qualche passo.

Noi scambiavamo rade le ginocchia
sotto le stelle. Ad ogni nostro passo
trenta miglia la terra era trascorsa,
coi duri monti e le maree sonore.
E seco noi riconduceva al Sole,
e intorno al Sole essa vedea rotare
gli altri prigionieri, come lei, nel cielo,
di quella fiamma, che con sé li mena.
Come le sfingi, fosche atropi ossute,
l'acri zanzare e l'esili tignuole,
e qualche spolverio di moscerini,
girano intorno una lanterna accesa:
una lanterna pendula che oscilla
nella mano d'un bimbo: egli perduta
la monetina in una landa immensa,
la cerca invano per la via che fece
e rifà ora singhiozzando al buio:
e nessun ode e vede lui, ch'è ombra,
ma vede e svede un lume che cammina,
né par che vada, e sempre con lui vanno,
gravi ronzando intorno a lui, le sfingi:
lontan lontano son per tutto il cielo
altri lumi che stanno, ombre che vanno,
che per meglio vedere alzano in vano
verso le solitarie Nebulose
l'ardor di Mira e il folgorio di Vega.

(vv. 27-52)

Mi sembra un Pascoli molto particolare, un Pascoli nel quale, tra le altre cose, oltre a una varietà linguistica già qui notevole, straordinaria, io ritrovo anche una grande sintonia con l'esperienza decadente europea, già a quest'altezza, già all'altezza del «Ciocco».

Aggiungerei a questo, non so, appunto le visioni cosmiche che accompagnano la vecchietta nella morte del papa, per esempio. Leggo una parte di questo poemetto abbastanza straordinario, dove una vecchia donna che è nata nello stesso giorno del papa, quando riceve la notizia che il papa sta male, pensa di dover anch'essa morire e infatti:

E levò gli occhi, e ravvisò la strada,
nel cielo azzurro, tra le stelle ardenti
bianca ma quasi molle di rugiada,
la tacita sul sonno delle genti
strada di Roma. Un tratto ne lucea
nel breve spazio in mezzo ai due battenti:
un sentieròlo con una macea,
lassù nel cielo: un pallido biancore
presso le stelle di Cassiopea.

...

Per quella via... Ma quella era la via
dell'Universo, l'alta sui burroni
dell'Infinito ignota Galaxia:
e prima d'essa Cani Idre Leoni,
raggianti nelle tenebre celesti,
gelide: stelle, costellazioni:
Soli: sciami di Soli, anzi, con mesti
pianeti ognuno, dove il fuoco primo
par che si spenga e che l'amor si desti;
dove marcisce il puro fuoco in limo
di vita, impuro, su cui vola forse
l'uomo con l'ali, o sguaizza il fauno simo.
Le costellazioni indi trascorse,
dalla fulgida Lira alla Carena,
dalla fulgida Croce alle grandi Orse;

ecco la fitta polvere, la rena
ogni cui grano è Mondo che sfavilla
nella sua solitudine serena;
dove pare un pulviscolo, una stilla,
il nostro cielo dalla volta immensa...
se pur là c'è la notte, una pupilla
nell'ombra, uno che veglia, uno che pensa!

(*La morte del papa*, XI-XII, 221-29, 243-64)

Anche qui mi sembra che si alterni una visione cosmica a un senso tragico del mistero, un senso gelido del mistero, molto accentuato.

Tu hai detto gelido. Hai detto benissimo perché mi viene fatto di pensare a questa sensibilità che ha Pascoli nei confronti dell'universo inteso come ghiaccio, come gelo piuttosto che come fiamma e fuoco. In questo senso l'avventura... l'avventura del francese Andrée che si è perduto nel tentativo di giungere al Polo mi sembra che sia una delle poesie più notevoli del Pascoli.

Senti, vogliamo spiegarla in due parole questa poesia?

Si tratta appunto della ricerca che viene compiuta nella zona dove si pensa che Andrée si sia perduto, Andrée si è effettivamente perduto, accettando, per dir così, la propria scomparsa nell'universo polare.

Bene, direi di leggerla.

È singolare questa poesia perché è la prova del debito enorme che tutta la poesia del Novecento italiano ha con Pascoli:

non era Andrée. Centauro alla cui corsa
la nube è fango e il vano vento è suolo,
volava Andrée, di là della Grande Orsa.
E l'alce prima videro il suo volo;
poi più nessuno; sì che al fin non c'era
che il suo gran cuore che battea sul polo.
Però ch'ei giunse al lembo della sera,

e su l'immoto culmine polare
stette, come su rupe aquila nera.
Ardea la stella pendula del mare,
lampada eterna, sopra la sua testa,
e pareva nell'alta ombra oscillare.
Vide in suo cuore fissi egli, da questa
onda e da quella d'ogni mar selvaggio,
di tra la calma, di tra la tempesta,
oh! mille e mille e mille occhi, nel raggio
che ardeva a lui sul capo; ed in un punto,
a quelli occhi che vide in un miraggio
subito, immenso, annunziò: Son giunto!

Allor, sott'esso, grave sonò l'inno
degli iperborei sacri cigni: un lento
interrotto, d'ignote arpe tintinno;

un rintocco lontano, ermo tra il vento,
di campane, un serrarsi arduo di porte
grandi, con chiaro clangere d'argento.

Né mai quel canto risonò più forte
e più soave. Dissero che intorno
sola, pura, infinita era la morte.

E venne, all'uomo alato, odio del giorno
che sorge e cade, venne odio del vano
andare ch'ama il garrulo ritorno.

Egli era in alto, al colmo: era l'umano
fato a' suoi piedi. Andrée si sentì solo,
si sentì grande, si sentì sovrano,

Dio! Già moriva l'inno dello stuolo
sacro in un canto tremulo di tromba.
Poi fu silenzio. L'astro ardea sul polo,
come solinga lampada di tomba.

(*Andrée*, II-III, 20-57)

A questa maestosità polare e gelida di «Andrée», si accompagna in Pascoli l'ossessione morbosa della famiglia, il «nido». «L'io» di Pascoli – ha scritto Cesare Garboli – non è mai solo, è sempre in famiglia, inseparabile dalla famiglia, attaccato

e incollato all'istituto familiare come la cozza allo scoglio e l'embrione all'utero». Ma c'è anche un «nido» di Fortini, un nido allegorico e storico contrapposto a questo «nido», direi simbolico, familiare, di Giovanni Pascoli.

Questo mio testo, che si chiama *Il nido*, è il passaggio di una notte con un interno e un esterno. Nell'esterno si muovono degli uccelli che appunto hanno fatto un nido fra le persiane, all'interno un personaggio legge... sta addormentandosi leggendo un episodio della guerra dei Trent'anni e ascoltando su un transistor delle musiche lontane.

A metà marzo fra il muro e il tetto
certi uccelli di becco ostile giallo
nervosi miseri fanno di stecchi un nido.
Quando è notte molto alta e non dormo
so che stanno dietro il muro i loro nati.

A Praga, leggo, le teste recise dei nobili
le chiusero in fregi di aquile e di oro.
Da teatri profondi i valorosi umani
cantano. Squilli dividono la notte.
Voci chiamano altere miserere.

Dentro il nido ignoranti esserini
alla frenesia della madre tremeranno.
Griderà la fame e tutto insegnerà la madre.
Nell'aria inorridita voleranno
e non sapranno nulla di più mai.

La illusione ha deserto le scene.
Minimi popoli sono bruciati nei diodi.
Nella tua nave paziente accogli, mi dico, le membra,
mente pia, spezzate. Fai che sembri
il mio un solo essere assopito.

Ma già quanti in cammino al primo grigio
dove la strage tra fosse e discariche
tentenna e quanti tendono le nuche.
Sarà così. È possibile, questo, comprenderlo.
Vicini, miei vicini, dormite nel vostro sangue.

Il destino che può essere compreso
a poco a poco si fa chiaro nella stanza.

*Aspettando che quei piccoli si sveglino
una forma fanciulla della coscienza guarda
il corpo tutto chiuso nel riposo.*

Negli anni cinquanta Fortini ha partecipato all'esperienza della rivista «Officina» con Pasolini, Roversi e altri. Nel primo numero del maggio 1955 Pasolini scrive un articolo programmatico su Pascoli, puntando tutto su un, diciamo così, utilizzo di Pascoli in funzione antinovecentesca.

Un magnifico saggio nel quale Pasolini disegna con molta precisione quali sono i debiti di tutta la poesia del Novecento italiano nei confronti di Pascoli. Proprio ne segue tutte le diramazioni possibili. Egli rappresenta questo Pascoli come un ossesso diviso fra una sorta di ostinazione psicologica e una volontà di tendenza. In questo mi sembra che Pasolini raffiguri in parte se stesso.

Pasolini parla di conflitto tra ossessione e sperimentalismo in Pascoli.

Sì, fra ossessione e sperimentalismo, intendendo questo sperimentalismo appunto come una sorta di elemento di tendenza e di tendenziosità. Questa cosa è una interpretazione psicologica di Pascoli che si appoggia all'interpretazione linguistica – splendida – fatta da Contini, che è un po' sempre alle spalle di Pasolini. Io credo che un aspetto che Pasolini però non ha sufficientemente messo in evidenza è quello del grande decadentismo dei *Conviviali*, dei *Poemi conviviali*. Ossia di quella parte del Pascoli che ha un carattere, potremmo dire, europeo, internazionale, che non ha nulla da invidiare ai grandi artisti del decadentismo europeo.

Bene. Direi di concludere proprio con la lettura di «Solon».
Solon, appunto dai *Poemi conviviali*.

Triste il convito senza canto, come
tempio senza votivo oro di doni;
ché questo è bello: attendere al cantore
che nella voce ha l'eco dell'Ignoto.

Oh! nulla, io dico, è bello più, che udire
 un buon cantore, placidi, seduti
 l'un presso l'altro, avanti mense piene
 di pani biondi e di fumanti carni,
 mentre il fanciullo dal cratere attinge
 vino, e lo porta e versa nelle coppe;
 e dire in tanto graziosi detti,
 mentre la cetra inalza il suo sacro inno;
 o dell'auleta querulo, che piange,
 godere, poi che ti si muta in cuore
 il suo dolore in tua felicità.

– Solon, dicesti un giorno tu: Beato
 chi ama, chi cavalli ha solidunghi,
 cani da preda, un ospite lontano.
 Ora te né lontano ospite giova
 né, già vecchio, i bei cani né cavalli
 di solid'unghia, né l'amore, o savio.
 Te la coppa ora giova: ora tu lodi
 più vecchio il vino e più novello il canto.
 E novelle al Pireo, con la bonaccia
 prima e co' primi stormi, due canzoni
 oltremarine giunsero. Le reca
 una donna d'Eresso – Apri: rispose;
 alla rondine, o Phoco, apri la porta. –
 Erano le Anthesterie: s'apriva
 il fumeo doglio e si saggiava il vino.

Entrò, col lume della primavera
 e con l'alito salso dell'Egeo,
 la cantatrice. Ella sapea due canti:
 l'uno, d'amore, l'altro era di morte.
 Entrò pensosa; e Phoco le porgeva
 uno sgabello d'auree borchie ornato
 ed una coppa. Ella sedé, reggendo
 la risonante pectide; ne strinse
 tacita intorno ai còllabi le corde;
 tentò le corde fremebonde, e disse:
 Splende al plenilunio l'orto; il melo
 trema appena d'un tremolio d'argento...
 Nei lontani monti color di cielo sibila il vento.

Muggia il vento, strepita tra le forre,
 su le quercie gettasi... Il mio non sembra
 che un tremore, ma è l'amore, e corre, sposa le membra!

M'è lontano dalle ricciute chiome,
 quanto il sole; sì, ma mi giunge al cuore,
 come il sole: bello, ma bello come sole che muore.

Dileguare! e altro non voglio: voglio
 farmi chiarezza che da lui si effonda.
 Scoglio estremo della gran luce, scoglio su la grande onda,
 dolce è da te scendere dove è pace:
 scende il sole nell'infinito mare;
 trema e scende la chiarezza seguace crepuscolare.

La Morte è questa! il vecchio esclamò. Questo,
 ella rispose, è, ospite, l'Amore.
 Tentò le corde fremebonde, e disse:

Togli il pianto. È colpa! Sei del poeta
 nella casa, tu. Chi dirà che fui?
 Piangi il morto atleta: beltà d'atleta muore con lui.

Muore la virtù dell'eroe che il cocchio
 spinge urlando tra le nemiche schiere;
 muore il seno, sì, di Rhodopi, l'occhio del timoniere;
 ma non muore il canto che tra il tintinno
 della pectide apre il candor dell'ale.
 E il poeta fin che non muoia l'inno, vive, immortale,
 poi che l'inno (diano le rose dita
 pace al peplo, a noi non s'addice il lutto)
 è la nostra forza e beltà, la vita, l'anima, tutto!

E chi voglia me rivedere, tocchi
 queste corde, canti un mio canto: in quella,
 tutta rose rimireranno gli occhi Saffo la bella.

Questo era il canto della Morte; e il vecchio
 Solon qui disse: Ch'io l'impari, e muoia.

Indice dei nomi

- Abati, Velio, 17 n
Agostino, santo, 22
Alighieri, Dante, 7, 11, 17-34, 51, 55, 56, 67, 83
Allori, Alessandro (*detto* il Bronzino), 37
Andrée, Salomon August, 108
Ariosto, Ludovico, 27, 38, 40, 44, 45, 56
Asín Palacios, Miguel, 11
Auerbach, Erich, 21
Avalle, d'Arco Silvio, 21

Bàrberi Squarotti, Giorgio, 27
Baruffaldi, Girolamo, 75, 78
Basso, Andrea de, 75
Baudelaire, Charles, 67, 76, 82
Berchet, Giovanni, 93
Bernardo, santo, 23
Bertazzoni, Egidio, 17 n
Bigongiari, Piero, 96
Binni, Walter, 63, 74
Blondel, Enrichetta, 94
Boezio di Dacia, 22
Bolívar, Simón, 88
Brandi, Cesare, 69
Brecht, Bertolt, 9

Carducci, Giosue, 75, 105
Carracci, Agostino, 37
Carracci, Annibale, 37
Carracci, Ludovico, 37
Cavalcanti, Guido, 22
Colet, Louise, 96
Confalonieri, Federico, 101
Contini, Gianfranco, 20, 21, 24, 25, 26, 29, 93, 111
Corneille, Pierre, 93

Corti, Maria, 11, 21, 22
Croce, Benedetto, 21

D'Annunzio, Gabriele, 37
Della Casa, Giovanni, 36
Dostoevskij, Fëdor Michajlovič, 105

Éluard, Paul, 9

Flaubert, Gustave, 96
Foscolo, Ugo, 27
Francesco, santo, 24

Gagliardi, Antonio, 11
Galeazzo di Tarsia, 36
Galilei, Galileo, 40
Garboli, Cesare, 109
Giudici, Giovanni, 85, 86
Giulio Romano (Giulio Pippi *detto*), 37
Giuseppe Flavio, 49, 50
Glissant, Édouard, 13 n
Goethe, Johann Wolfgang, 9, 10, 40, 41
Gozzano, Guido, 53
Grégoire, Baptiste-Henri, 88
Guglielmo di Tiro, 45

Hugo, Victor, 106

Illuminati, Augusto, 12 n

Jachia, Paolo, 10 n

Kafka, Franz, 9

Leonetti, Francesco, 86
Leopardi, Giacomo, 7, 63-83, 96

- Levi, Primo, 23
 Livio, Tito, 54, 56
 Lotman, Jurij Michajlovič, 22
 Lu Hsün, 8, 10
 Luperini, Romano, 84
 Luporini, Cesare, 63
 Luzi, Mario, 20, 69

 Machiavelli, Niccolò, 10, 54-55, 56, 99, 100
 Manzoni, Alessandro, 7, 13, 84-104
 Mao Dzedong, 9
 Marenzio, Luca, 38
 Marino, Giambattista, 51
 Mavaracchio, Anna Rosa, 17 n
 Mazzini, Giuseppe, 87, 97, 99
 Mengaldo, Pier Vincenzo, 10 n, 12 n
 Milton, John, 9, 60
 Mitterrand, François, 88
 Montale, Eugenio, 20, 94, 106
 Mora, Giangiacomo, 101-04
 Moravia, Alberto (Pincherle, Alberto), 29

 Napoleone I, 88, 101
 Napoleone III, 96
 Nardi, Bruno, 11

 Pampaloni, Geno, 35
 Panzieri, Raniero, 27
 Pascal, Blaise, 82
 Pascoli, Giovanni, 7, 27, 86, 105-13
 Pasolini, Pier Paolo, 29, 62, 86, 106, 111
 Pellico, Silvio, 101
 Penna, Sandro, 27

 Petrarca, Francesco, 10
 Piazza, Guglielmo, 104
 Proust, Marcel, 9

 Raffaeli, Massimo, 10 n
 Rimbaud, Arthur, 67
 Romanò, Angelo, 86
 Rosmini, Antonio, 96
 Rosso Fiorentino (Giovanni Battista di Iacopo detto), 37
 Roversi, Roberto, 86, 111

 Saba, Umberto, 17
 Said, Edward, 9 n
 San Martín, José de, 87, 88
 Scalabrino, Luca, 52
 Sigieri di Brabante, 22
 Singleton, Charles, 21, 29
 Spinola de Los Balbassos, marchese, 104
 Spitzer, Leo, 78

 Tansillo, Luigi, 36
 Tasso, Torquato, 7, 12, 27, 35-62, 82
 Timpanaro, Sebastiano, 63, 66, 67
 Tito, 49
 Tommaso, santo, 23

 Vespasiano, Tito Flavio, 49
 Virgilio Marone, Publio, 29, 50, 54, 56
 Vittorini, Elio, 10, 20
 Vittorio Emanuele II, 96

 Zanzotto, Andrea, 39, 82, 94, 97
 Zatti, Sergio, 12 e n, 44, 58, 59

Indice

- 7 Donatello Santarone *La prospettiva interculturale
nel metodo critico di Franco Fortini*

Le rose dell'abisso

- 17 Dante
35 Tasso
63 Leopardi
84 Manzoni
105 Pascoli
115 *Indice dei nomi*